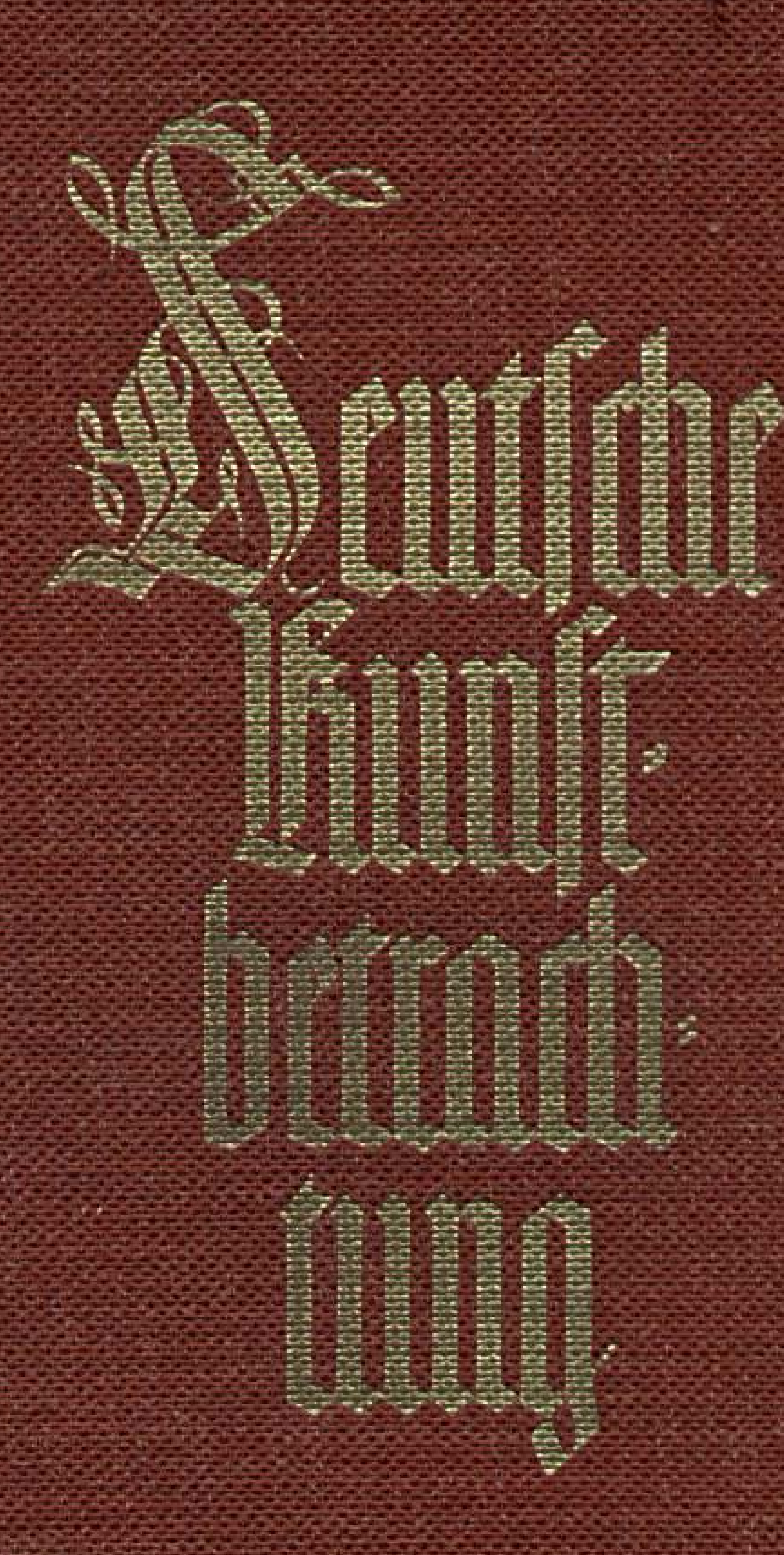

Deutsche
Kunst-
betrach-
tung.

GEORG SCHORER

DEUTSCHE KUNSTBETRACHTUNG

DEUTSCHER VOLKSVERLAG · MÜNCHEN 15

Aufgenommen in die NS.-Bibliographie

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in andere Sprachen, vorbehalten

Copyright 1939 by Deutscher Volksverlag G.m.b.H. / München 15

Einbandentwurf und Umschlagzeichnung von Hasso Freischlad

Druck: Buchgewerbehaus M. Müller & Sohn, München 13

»Die einzig wahrhaft unvergängliche Anlage menschlicher Arbeitskraft ist die Kunst.«

Adolf Hitler, Reichsparteitag 1936.

Die Erneuerung des gesamten deutschen Denkens durch unseren Führer Adolf Hitler lehrt uns alle Dinge der Gegenwart und der Vergangenheit anders werten und andere Forderungen an die Zukunft stellen, als es in der Zeit geschah, in der fremde Weltanschauungen und Weltinteressen Deutschland beherrschten. War die Kunst in der liberalen Zeit zum Privatinteresse irgendwelcher Schöngeister und einiger weniger herabgesunken, und war sie in der Judenzeit in den Kot getreten worden, so wird jetzt in Deutschland die Kunst wieder wie in den großen Zeiten der Menschheitsgeschichte die allgemeinverpflichtende Künderin eines Volkes und seines Wollens!
Werke der Technik, der Wirtschaft, der Wissenschaft werden überholt und dadurch – abgesehen von ihrer historischen Bedeutung – mehr oder weniger entwertet, Werke der Kunst aber haben ewiges Leben, in ihnen hat das aus dem Blut geborene Wollen und Können eines Volkes Form angenommen. Diese Form spricht ihre Sprache über Jahrhunderte und Jahrtausende hinweg und, wenn das Gesamtwerk in Trümmer gesunken ist, so spricht auch jedes Einzelstück, das vielleicht im Schoß der Erde die Zeit überdauert hat, die Sprache des Ganzen; denn in jedem Stück steckt der Geist des Künstlers und des Werkes ganz und unteilbar.
Die vorliegende Schrift soll helfen, die Sprache der Kunst verstehen zu lernen! Sie kann und will jedoch in der Zeit des neuen Werdens, die wir durchleben, keine abschließende Beurteilung geben, sie will nur einen bescheidenen Beitrag liefern, der mithelfen soll, die Wendung mitzuerleben. In diesem Sinne ist vor allem die Auswahl der Werke des heutigen Kunstschaffens zu verstehen, die nur in bedingtem Maße als Wertung aufgefaßt werden kann.

Feldafing am Starnberger See.

Georg Schorer

Umgrenzung

Kunst ist die Formwerdung der aus der Rasse geborenen seelischen und geistigen Kräfte eines Volkes.

Jede Formgebung, die irgendwie über rein materielle Zwecke hinausgeht und wert=hafter Ausdruck dieser Kräfte wird, ist im weitesten Sinne Kunst. Hierzu gehört also alles, vom sinnvollen Gebrauchsgegenstand der Volkskunst angefangen bis hinauf zu den Großwerken der hohen Kunst, vom einfachen Märchenerzählen bis zum Schauspiel und vom einfachen Volkslied bis herauf zu der festlich reichen Form der Oper.

Als Kunstwerk im engeren Sinne bezeichnet man nur Formungen, die auf Grund eines besonderen Könnens ihres Schöpfers (»Kunst« kommt von »Können«) Seele und Geist einer Zeit besonders gut in sich verkörpern.

An den großen Zielen eines Volkes gestalten alle Volksgenossen mit, sei es als Führer oder als Gefolge. Künstler ist nun der Mensch, der mit einer über das Normalmaß weit hinausgehenden Schöpfer= und Gestaltungskraft, die auf einer besonderen rassisch und erbmäßig bedingten Anlage beruht (»Gottbegnadetsein« des Künstlers!), und durch geschultes Können seinem oder seines Volkes Erleben sichtbare und hoch=wertige Gestalt gibt.

Nach den Hauptausdrucksmitteln teilt man die Künste in die bildende Kunst (Bau=kunst, Bildhauerei, Malerei), die Dichtkunst und die Tonkunst. Die Entwicklung der drei Kunstgattungen geht, da sie doch immer blut= und zeitbedingt ist, im wesent=lichen gleichartig vor sich. Jeweilige Gradunterschiede, die sich im Hervortreten der einen und Zurücktreten der anderen Kunstgattung zeigen, ergeben sich meist aus der kulturellen Unausgeglichenheit einer Zeit.

Der Gegenstand dieses Buches sei die bildende Kunst.

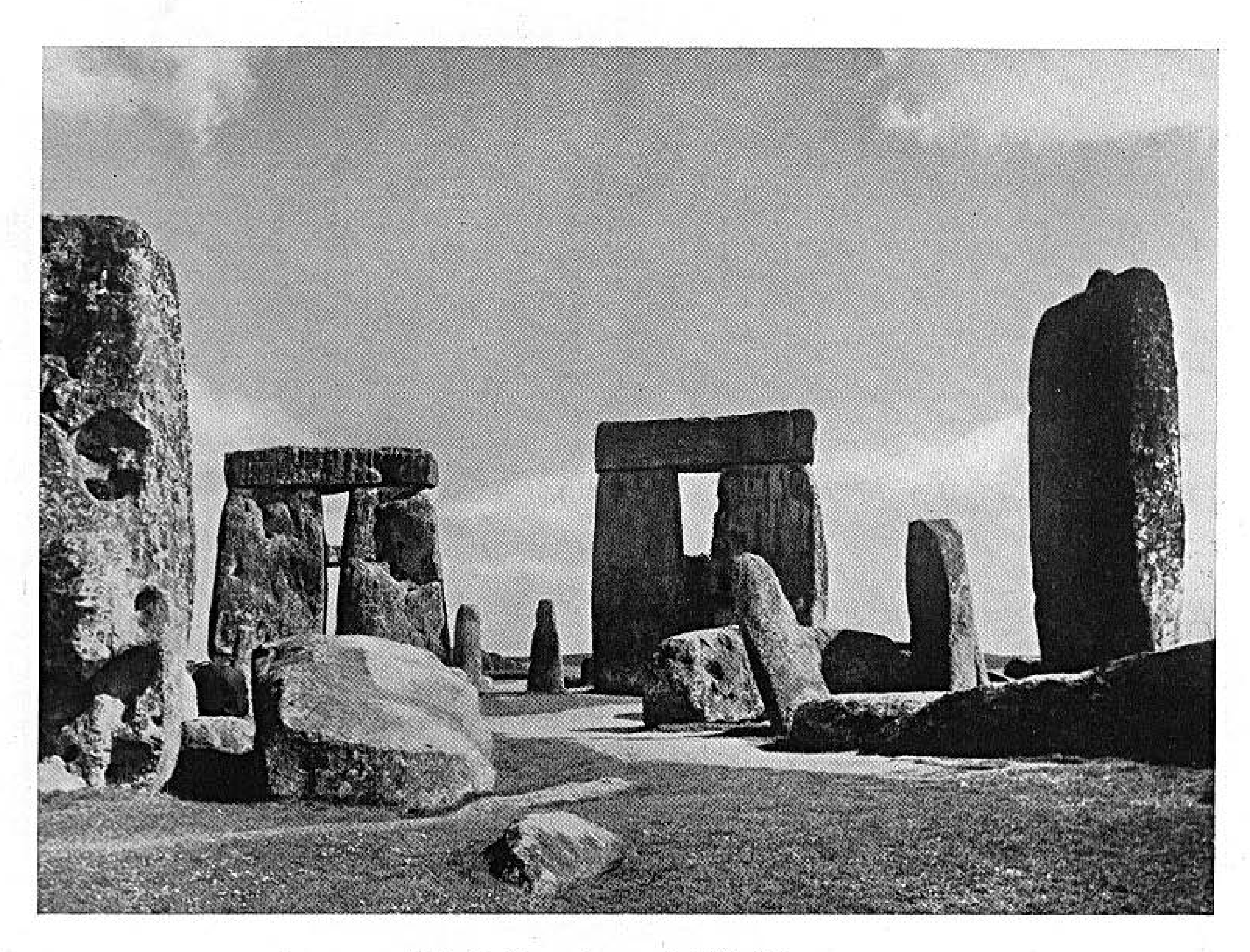


Abb. 1. Stonehenge bei Salisbury

Aus der Vorzeit

Einsam ragen im Norden Europas aus der Vorzeit Denkmäler der werdenden Menschheit und stellen uns Fragen über Entstehen und Sinn menschlicher Kultur. Kaum ist der Mensch imstande, einfachste Werkzeuge sich zu schaffen und sie sinnvoll zu gebrauchen, so will er neben der Arbeit und dem täglichen Lebenskampf Dingen eine ewige Gestalt und Dauer geben, die für ihn heilig sind und die ihn über das rein animalische Leben der Sorge um das Dasein hinaus zu Höherem erheben.

Die ersten großen Formungen der nordischen Menschen sind einerseits Bauten der Gemeinschaft, heilige Plätze, Thingplätze, in die gemeinsames Schicksal und gemeinsame Weihe alle Menschen gleichen Blutes zusammenführten, andererseits Totenmale, die »der Toten Tatenruhm« ewig weiterkünden sollten und die uns in einsamer Heide im Norden unseres Vaterlandes noch heute als »Hünengräber« Zeugen unseres Ahnvolkes sind.

Das größte Bauwerk der ersten Art ist Stonehenge bei Salisbury. In mehreren konzentrischen Ellipsen umstehen die gewaltigen Steinpfeiler einen Opferstein und bilden um ihn einen heiligen Bezirk. Die genaue Ostung der Anlage läßt auf eine Verbindung des Kultes mit dem Lauf der Sonne im Rhythmus der Jahreszeiten schließen.

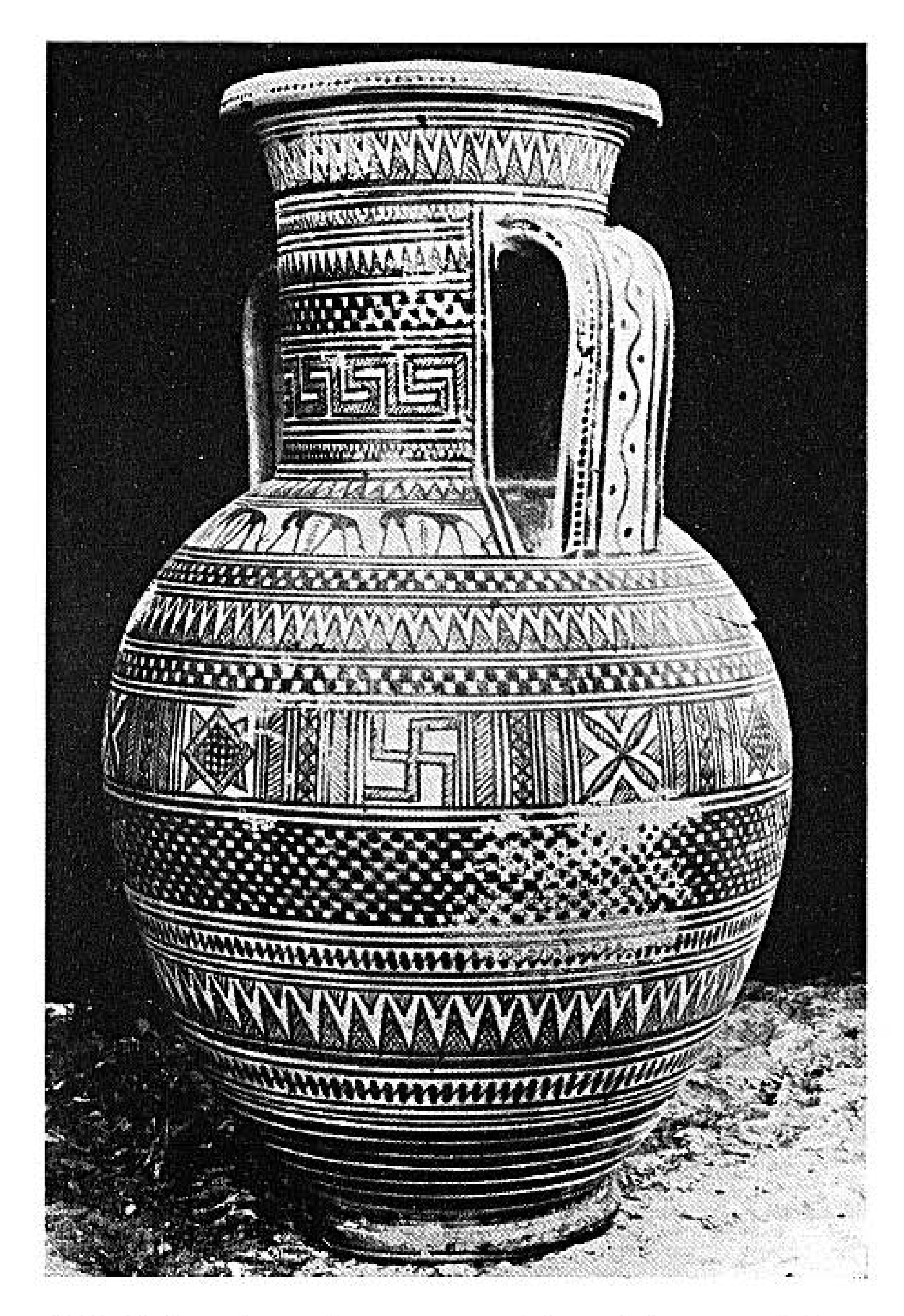


Abb. 2. Amphora des geometrischen Stiles aus Athen

Die griechische Kunst

Die abendländische Kultur beginnt in geschichtlich meßbarer Zeit mit der Einwanderung nordischer Volksstämme nach Griechenland, die um 1200 v. Chr. in der dorischen Wanderung ihren Höhepunkt und Abschluß erfährt. Die erste wahrhaft große europäische Kultur ist die Folge dieser Völkerverschiebung im abendländischen Raum. Vor den ersten nordischen Einwanderern und ihrer aristokratischen Kultur künden Burgen und Paläste, wie Mykene und Tyrins, und die Gesänge Homers feiern in ihren heldischen Idealgestalten ihr Leben und ihren Kampf. Der Höhepunkt der nordischen Einwanderung um 1200 beseitigt endgültig den kulturellen Einfluß der Urbevölkerung, und nun erscheint in der Keramik der sogenannte geometrische Stil, der in strengen, herben, meist gebrochenen Linien, im Hakenkreuz und im daraus entstandenen Mäandermuster hartes, aber klares Formgut einführt, das dem Charakter des nordischen Menschen mehr entspricht als die weichen und üppigen Rundungen südlicher und östlicher Gestaltung. Mit dem Erscheinen des geometrischen Stiles beginnt das eigentliche griechische Formprinzip: Klarheit und edle Schönheit.

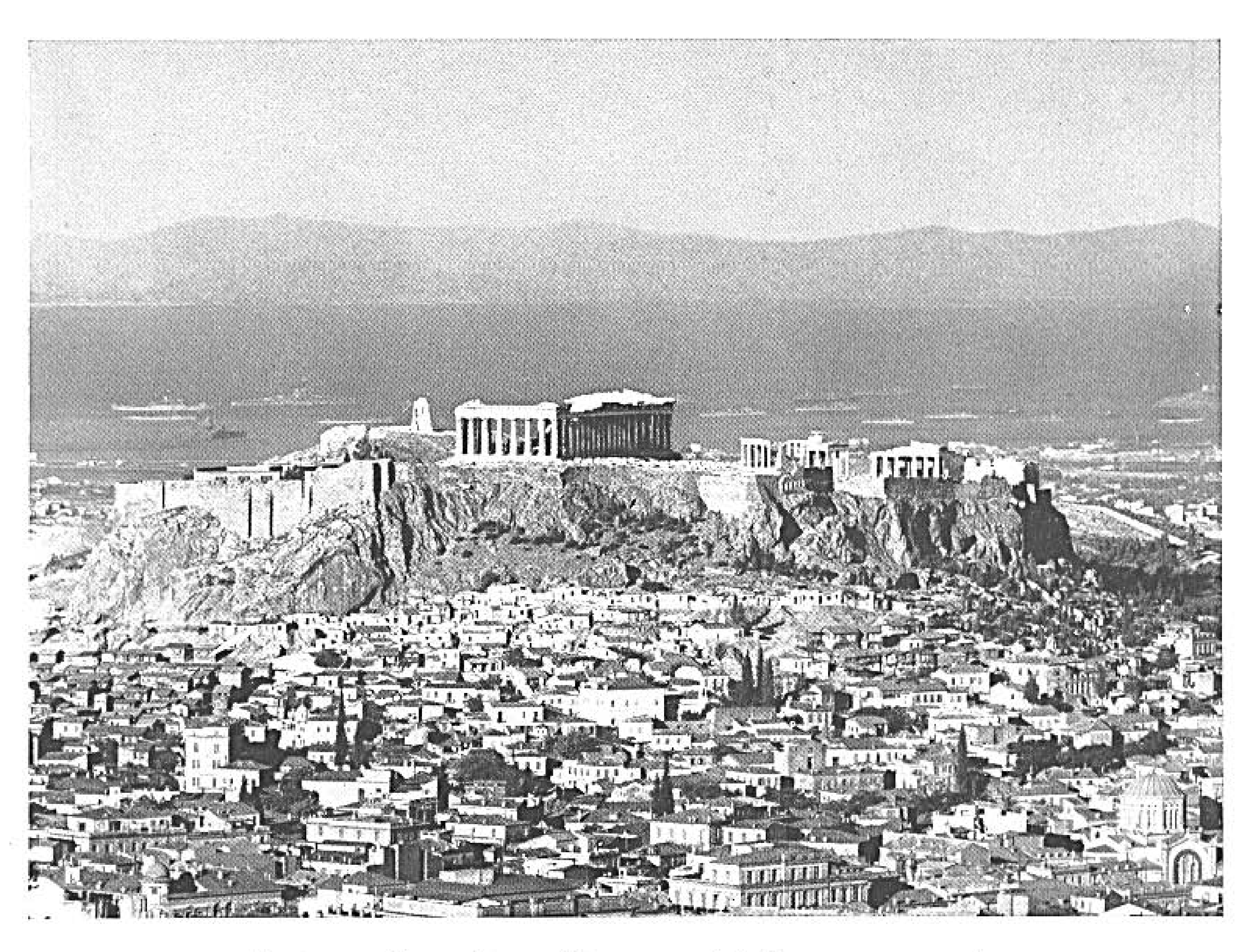


Abb. 3. Die Akropolis in Athen, vom Lykabettos aus gesehen

Der Höhepunkt der griechischen Kultur schließt sich eng an die Zeit der höchsten nationalen Anspannung an, auf Marathon und Salamis folgt der Parthenon!
Ein wundersamer Frühling der Menschheit war damit angebrochen! Leistungen von unerhörter Schönheit auf allen Gebieten des Lebens erwachsen aus dem kleinen Fleck Erde Attika und finden ihre künstlerische Verkörperung in den herrlichen Bauten, die in dieser Zeit auf der Akropolis, der Burg von Athen, erstehen! Wie eine Götterburg, ein in südliches Land versetztes Walhall beherrscht sie die Stadt, gleich einer Stadtkrone, in die alle Kostbarkeiten wie wertvolle Steine gefaßt sind, während alle Zweck- und Wohnbauten in der Stadt unten schlicht und einfach bleiben.
Die Bauten der Akropolis sind rechteckig und stellen das in Stein gesetzte nordische Rechteckholzhaus dar. Der nordische Mensch hat ja in Überfülle Langholzbaumaterial zur Verfügung, das von selbst Rechteckformen ergibt. Der Südländer und Orientale dagegen ist meist auf Steinmaterial angewiesen; er findet dabei zu zweckmäßigster Raumausnutzung bei geringstem Materialverbrauch die Rundform und erhält so ein Formprinzip, das ihn durch die Zeiten hindurch (siehe: orientalische Kuppelbauten!) begleitet, wie umgekehrt der Rechteckbau die nordische Kultur auf ihren Wegen kennzeichnet. Den Inbegriff edler griechischer Baukunst stellt der Parthenon, der Tempel der Schutzherrin der Stadt, der Athene Parthenos (der jungfräulichen Athene) auf der Akropolis dar. Er wurde 447–438 v. Chr. von Iktinos und Kallikrates erbaut.



Abb. 4. Parthenon, Nord-West-Ecke

Wir können am Parthenon noch die alte Holzform erkennen: Die Säulen entsprechen Holzstützen, die sich nach oben verjüngen, nach Zwischenbrettern folgt der Querbalken (Architrav), in den Dreischlitzen (Triglyphen) erkennen wir die Stirnenden der auf den Querbalken gelegten Längsbalken, die innen die Decke bilden, sodann folgen die Tropfleiste und aneinandergelehnt die schrägen Giebelbalken!
Die künstlerische Leistung zeigt sich in der vollendeten Harmonie zwischen Tragen und Lasten, zwischen Senkrechter und Waagrechter, weiterhin in der bis ins kleinste ausgewogenen Korrektur aller aus der Parallelität oder aus sonstigen Gründen sich ergebenden optischen Härten, die den Bau durch kaum meßbare Änderungen wie mit leisem feinem Leben erfüllt.



Abb. 5. Olympieion mit Akropolis

Die aus dem Parthenon sprechende edle Schönheit und Vollendung hat denn auch in vielen Zeiten der Geschichte die Menschheit in ihren Bann geschlagen, und heute stehen in allen Ländern der Erde Bauten, die dem griechischen Stil mit seiner »klassischen« Säulenstellung nachgeschaffen sind, ohne freilich jemals seine letzte Höhe und Reife zu erreichen. Die Sehnsucht nach Vollendung wird, wenn auch in anderer Form, nur erfüllt werden können, wenn wieder ein rassisch reines Volk eine ähnlich gewaltige, in sich selbst verankerte Kultur sich schafft, wie es die Griechen der hohen Zeit taten.
Ein weiteres gewaltiges Bauwerk im Bannkreis der Akropolis ist das Olympieion, ein dem olympischen Zeus geweihtes Heiligtum, das nach vielen Bauunterbrechungen erst im Jahre 130 nach Chr., also über ein halbes Jahrtausend später als der Parthenon, von einem Verehrer griechischer Kunst, dem Kaiser Hadrian, fertiggestellt wurde. Wirkt der Parthenon durch die klassische bis ins letzte gehende Wohlabgewogenheit und Klarheit der Verhältnisse, so spricht die Spätkunst des Olympieions mehr durch ihre Größe und den malerischen Reichtum der Einzelform. (Säulenhöhe 17 Meter, Länge des Tempels 116 Meter gegenüber 10,4 bzw. 69,5 Meter des Parthenons). Die noch teilweise erhaltene Südostecke zeigt uns besonders gut die prunkvolle Großartigkeit der korinthischen Säulenordnung!

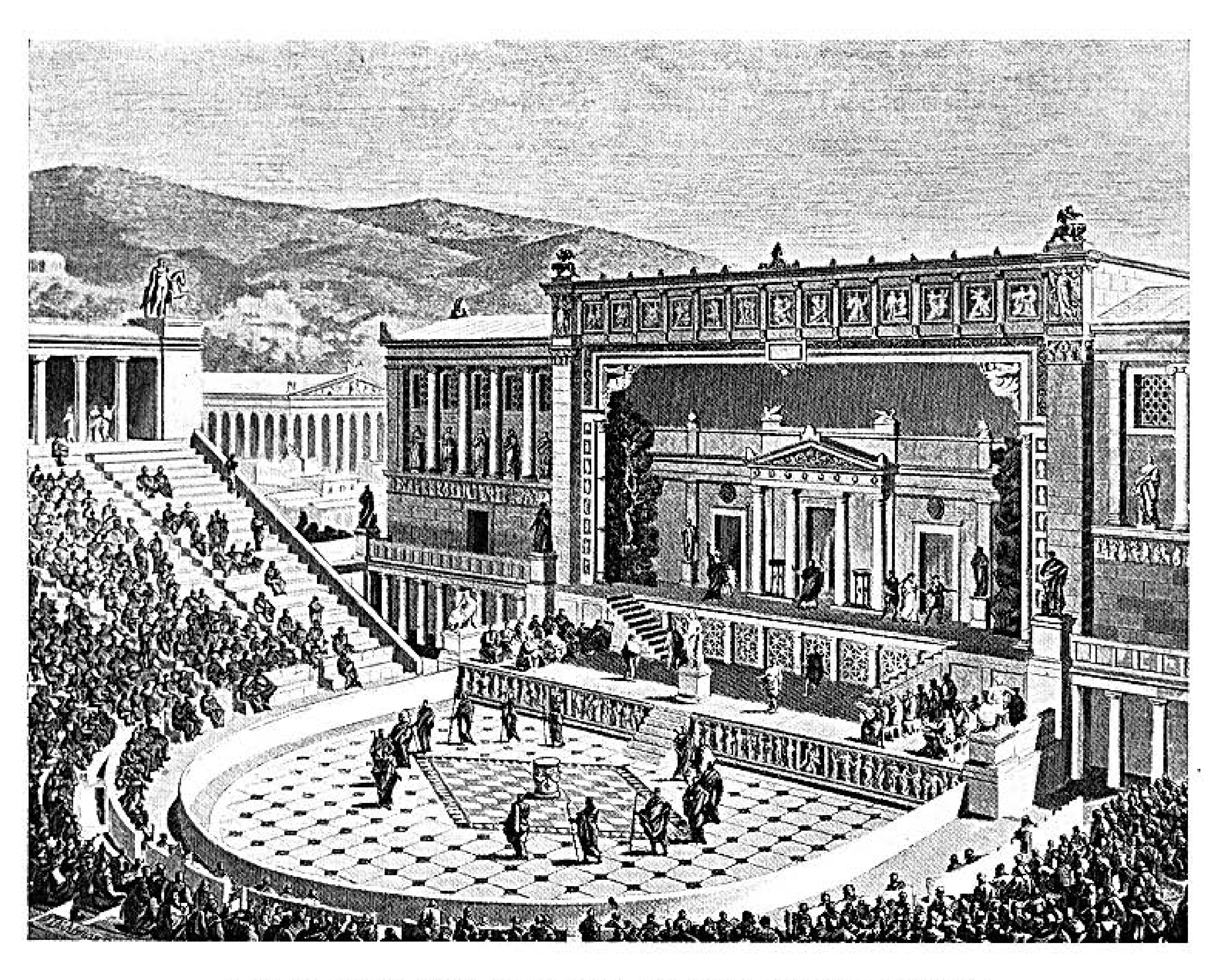


Abb. 6. Athen, Dionysostheater, rekonstruiert von Bühlmann

Das berühmteste griechische Theater, das Dionysostheater in Athen, lag am Südabhang der Akropolis, teilweise in den Burgfelsen eingehauen. Es wurde in der Zeit von 500–340 v. Chr. erbaut und bot rund 30 000 Zuschauern Platz.
Seine Form kann die Eigenart des griechischen Theaters am besten zeigen. Vor dem Szenengebäude mit Vorbühne (»Proszenium«) lag der wesentlichste Teil, die halbrunde Orchestra mit dem Altar in der Mitte, die für den Chor, für Tänze und Sängergruppen sowie für feierliche kultische Handlungen bestimmt war. Das griechische Theater war ja nicht in erster Linie nur ein Ort der Unterhaltung, sondern vor allem eine Stätte, an der die Fragen griechischen Schicksals um Ausdruck und Gestaltung rangen.
Für die griechische Geisteskultur hatte gerade das Dionysostheater in Athen eine besondere Bedeutung. Hier im Dionysostheater standen die Erzstatuen der drei großen klassischen Dichter Äschylos, Sophokles und Euripides, denn an diesem Ort wurden ihre Werke in edlem Dichterwettstreit aufgeführt, hier wurde der Sieger preisgekrönt, und hier erlebte so das nationale griechische Schauspiel seine unerreichte Welthöhe.

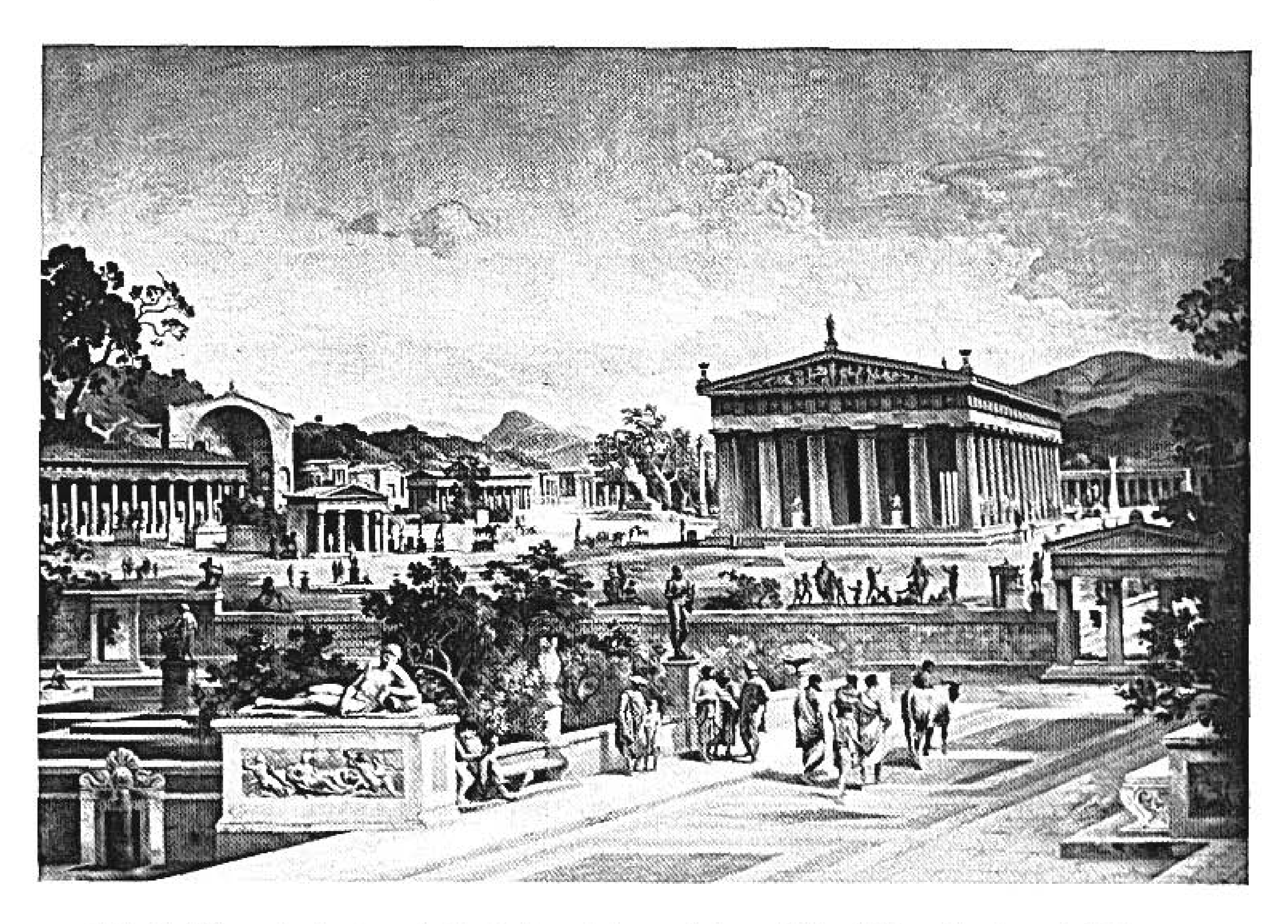


Abb. 7. Olympia (rekonstruiert), Festplatz auf dem Altis (480 v. Chr.) nach Gärtner

Griechische Kunst der hohen Zeit entstand nie aus der Laune eines einzelnen, sie war auch nie Selbstzweck, sondern sie hatte immer die hohe Aufgabe, dem kultischen Leben der Gemeinschaft zu dienen, ihm den würdigen Rahmen zu geben und es zu verherrlichen. So war die Kunst zutiefst in der Nation verwurzelt und selbst etwas Heiliges.
Kein Wunder also, wenn der heilige Bezirk von Olympia ein Brennpunkt künstlerischen Schaffens wurde, wie er zum Brennpunkt nationalen Lebens geworden war. Am Flusse Alpheios (in der Landschaft Elis in Südgriechenland) gelegen, zieht sich der Altis mit herrlichen Bauwerken und Tausenden von Denkmälern und Weihgeschenken bestanden bis zum Fuße des Kronoshügels hin, beherrscht vom Tempel des olympischen Zeus, des Allvaters, der Segen und Gedeihen gibt. In der Cella dieses Tempels stand das weltberühmte Kolossalbildwerk des Zeus, das Phidias, der Meister aus Athen, aus dem kostbarsten Material, Gold und Elfenbein, gefertigt hatte. An den Altis schließen sich Zweckbauten an, wie das Gymnasion (von gymnos = nackt) als Übungsstätte der Leichtathleten, die Palästra als Stätte des Ringkampfes und schließlich das Stadion selbst, das in erster Linie für den Wettlauf bestimmt war. Zwischen den Tempeln lag der Hain mit dem heiligen Ölbaum, dessen Zweige als Siegerpreis verliehen den kostbarsten Besitz darstellten, den ein Grieche in seinem Leben erwerben konnte.

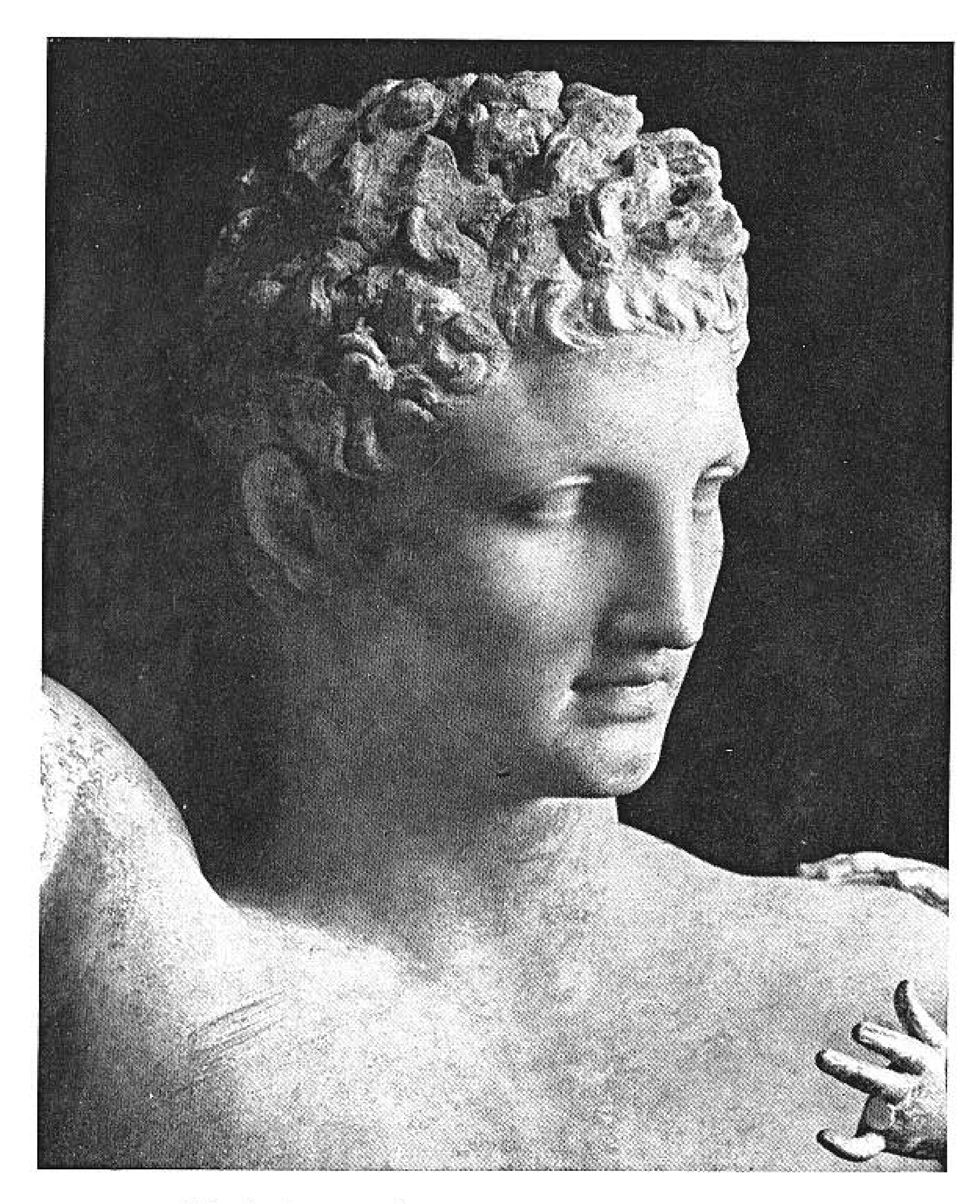


Abb. 8. Hermes des Praxiteles, Olympia-Museum

»Am schönsten geträumt wurde der Traum des nordischen Menschentums in Hellas« (Alfred Rosenberg).
Der Hermes des Praxiteles (4. Jahrh. v. Chr.) aus Olympia (gefunden bei den vom Deutschen Reich durchgeführten Ausgrabungen) gibt uns besonders überzeugend Aufschluß über die Träger der griechischen Kultur: nordische Menschen waren es, die als junges gesundes Volk sich rein haltend, diese Kultur schufen. Olympia war der Ort, an dem das gesamte griechische Volk, das politisch schon in einzelne rivalisierende Staaten zerfallen war, sich als eine rassische Einheit, als Blutsgemeinschaft fühlte, und nur Hellenen durften im Ehrenkampf um den olympischen Sieg teilnehmen. Der Hermes aus Olympia verkörpert uns das griechisch-nordische Menschheitsideal: die Vollkommenheit, die aus der Harmonie zwischen Körper und Geist erwächst. In seinem Antlitz herrscht vollendeter Gleichklang zwischen körperlicher Schönheit, die aus edler Rasse und sportlicher Ertüchtigung stammt, und einem klugen Geist und einem feinen tiefen Gemüt.

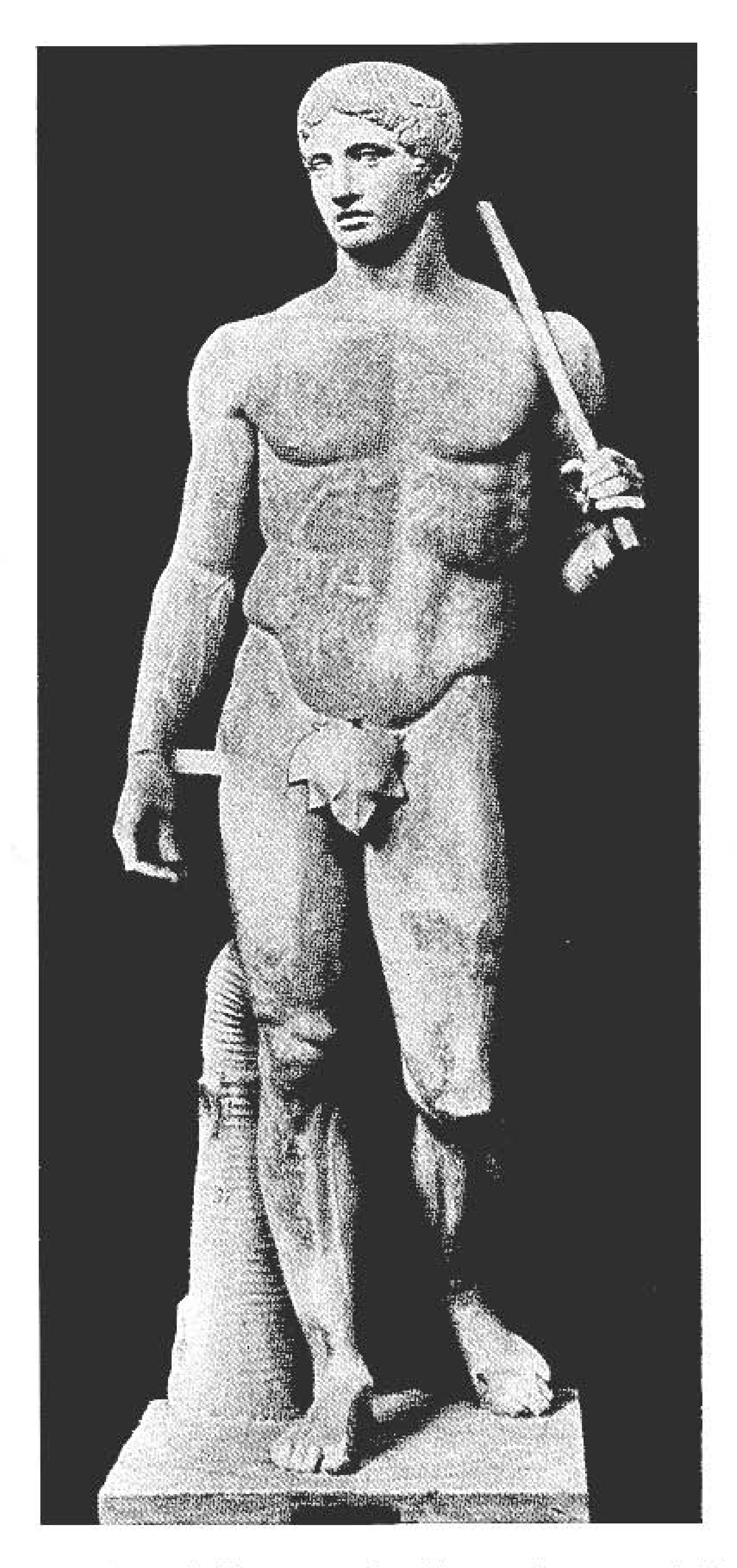


Abb. 9. Doryphoros des Polyklet, römische Marmorkopie nach Bronzeoriginal, Neapel, Mus. naz.

Von den Tausenden von olympischen Siegerstatuen ist nicht eine mehr im Original erhalten, und wir sind deshalb gezwungen, uns mit römischen Kopien zu begnügen. Eine der berühmtesten Sportfiguren war der Speerträger, in dem der Künstler Polyklet (5. Jahrh. v. Chr.) die Idealfigur des sportlich durchtrainierten Mannes darstellen wollte. Die Figur ist in ihren Maßen das Ergebnis von vielen Beobachtungen und Einzelmessungen in den Gymnasien und Palästren. Die gefundenen Maße und Erkenntnisse wurden vom Künstler auch in einer Schrift, »Kanon« (= Regel) betitelt, niedergelegt.

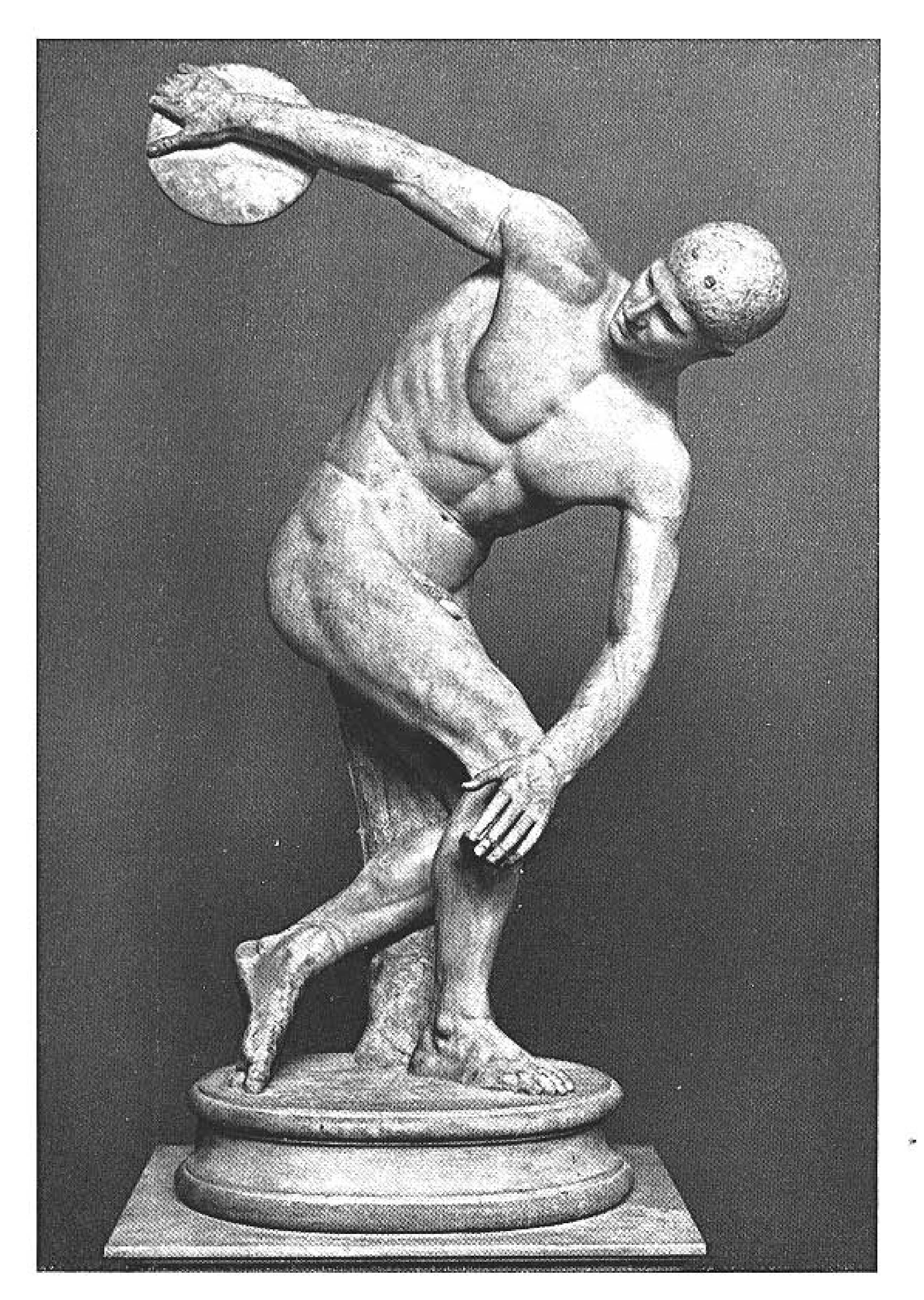


Abb. 10. Diskuswerfer des Myron. (Attisch-römische Kopie.) Glyptothek München

Die Siegerstatuen der frühen Zeit sind in ihrer feierlichen Frontalhaltung von Götterbildnissen oft nicht zu unterscheiden. Erst mit der Weiterentwicklung der griechischen Bildhauerkunst und der Entwicklung des Erzgusses ist der künstlerische und technische Anreiz gegeben, Bewegungsfiguren zu formen. Der griechische Erzgießer mißbraucht aber die größere Formfreiheit nicht, die ihm das Material gestattet! Ein Bildwerk wie der Diskuswerfer des Myron (5. Jahrh. v. Chr.) ist ein Wunderwerk des Wohlklanges zwischen dem fließenden Rhythmus der Bewegung und der starken Zucht künstlerischer Geschlossenheit! Vollendet wie das Bildwerk ist das sportliche Tun des Hellenen: nicht Verkrampfung spricht aus ihm, sondern das auf feinstem Körpergefühl und auf Konzentration beruhende, selbstsichere, vollendete Können.

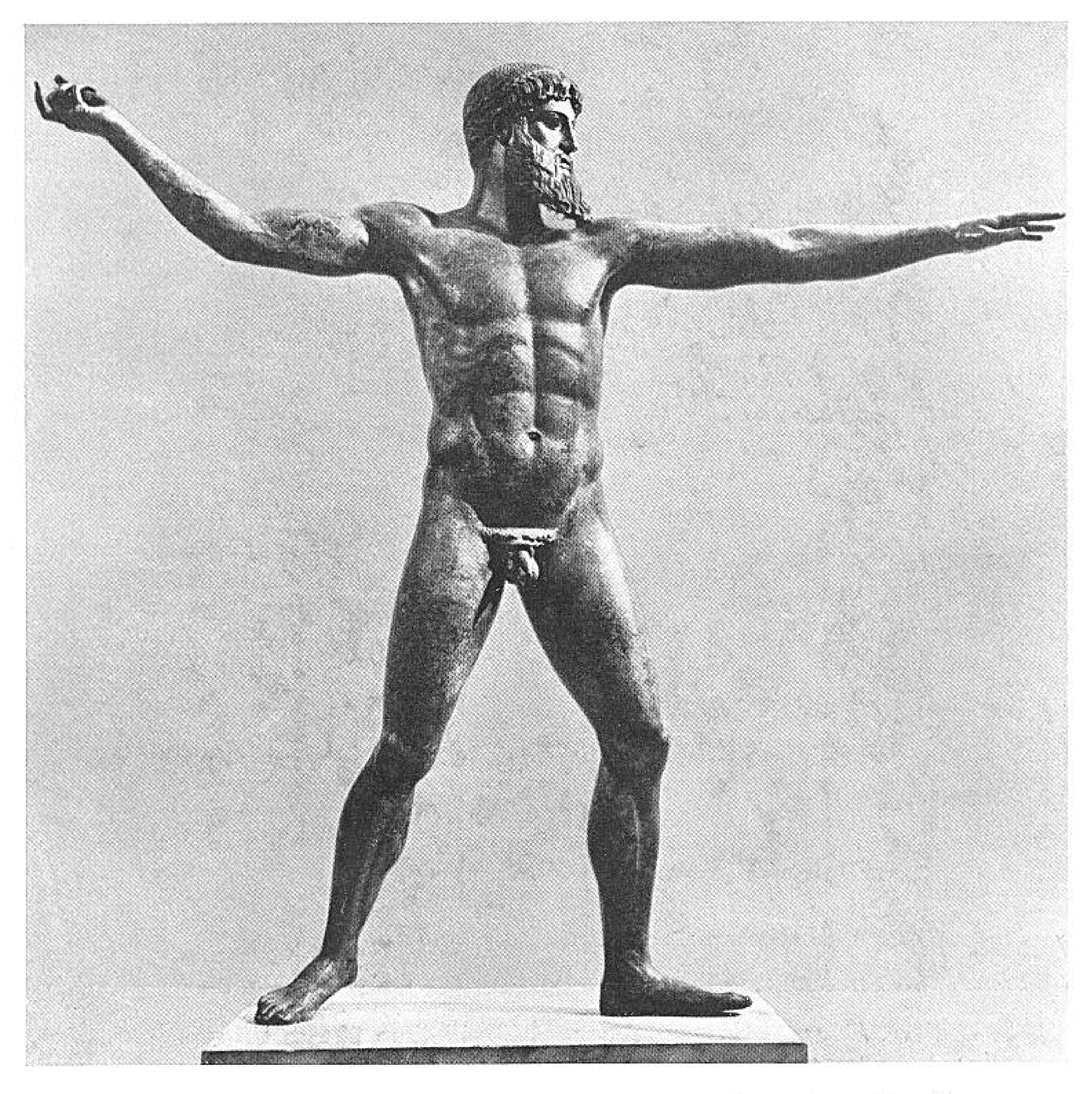


Abb. 11. »Der Gott aus dem Meere« (Zeus oder Poseidon), Athen, Nat.-Mus.

Jedes Volk schafft sich seine Götter nach seinem eigenen Ideal.
Ein jugendlich frisches und körperlich wie geistig gesundes Volk wie die Griechen der hohen Zeit schafft sich jugendliche und herrliche Idealfiguren; verderbte und verkommene Völker formen sich ihre Götter widernatürlich und pervers: Götter mit fratzenhaften Tierköpfen, mit vielen Armen und Beinen, in grauenvollen Verrenkungen.
Der Gott aus dem Meere, erst vor einigen Jahren von Fischern bei ihrer Arbeit bei Kap Artemision gefunden, stammt aus der klassischen Zeit des griechischen Erzgusses. Er steht vor uns als herrliches heldisches Mannesideal, so wie Homer uns Götter und Helden geschildert! Sie sind ein= und desselben Blutes, Hellas menschliche Götter und seine »göttlichen« Helden!

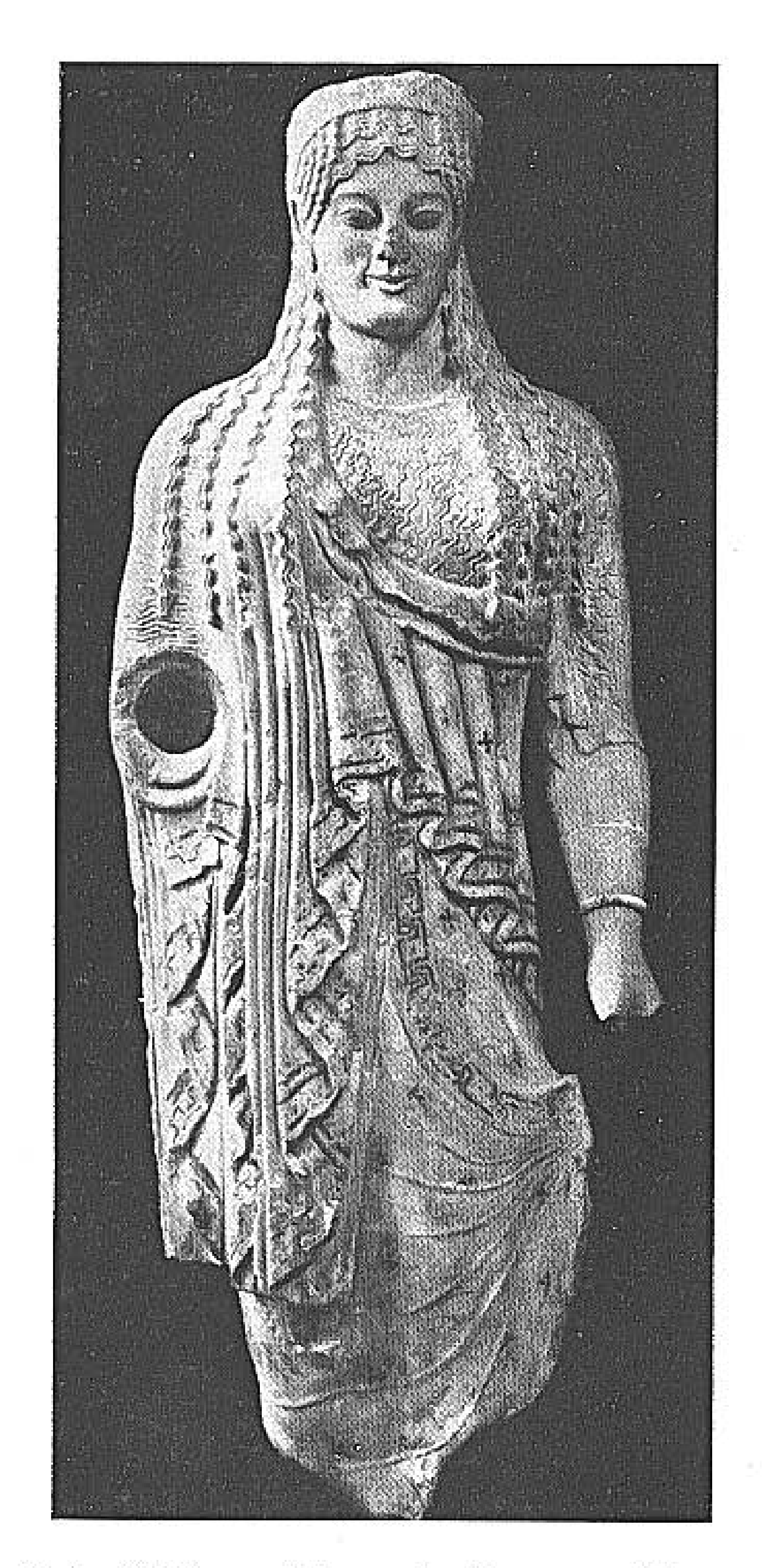


Abb. 12. Kore. Akropolis-Museum, Athen, Anfang des 6. Jahrhunderts

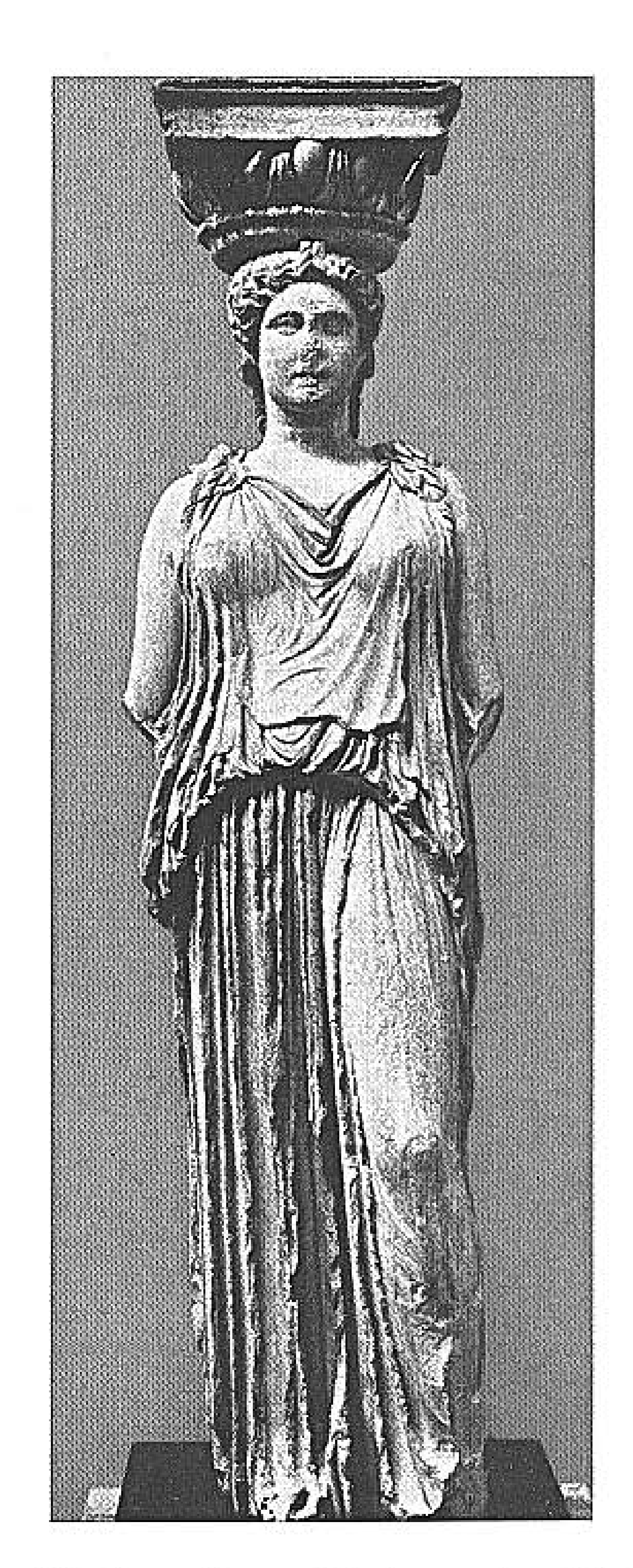


Abb. 13. Kore (Karyatide) vom Erechtheion, London, Britisches Museum

Die sittliche Höhe eines Volkes erkennt man an der Einstellung zur Frau. Für die Hellenen der frühen und hohen Zeit war die Frau wie für die Germanen die Trägerin und Hüterin heiliger Werte. Ihnen lag es ferne, die Frau in tändelnder Spielerei oder entblößt darzustellen, und von den gleichzeitigen Schamlosigkeiten der sie umgebenden Barbaren, insbesondere des Orients (Astartekultus!), trennte sie eine welttiefe Schlucht! So entstehen in Griechenland Frauengestalten, die in ihrer Reinheit und in ihrer heroischen Haltung zu den schönsten Werken der Kunst gehören. Die Kore (Mädchen) aus dem Akropolismuseum hat diese Haltung trotz der noch etwas unbeholfenen altertümlichen (archaischen) Gestaltung der Einzelformen, wie der Haarsträhnen oder der strengen Reihung der Kleiderfalten. Die Kore von der Südhalle des Erechtheions (auf der Akropolis) zeigt die gleiche seelische Haltung, nur eben dargestellt im Höhepunkt griechischer Kunst. Die herben Härten des früheren Schwesterwerkes verschwinden, und die Kore trägt in vollendeter edler Fraulichkeit freiwillig im Dienste der Gottheit das Gebälk der Halle.

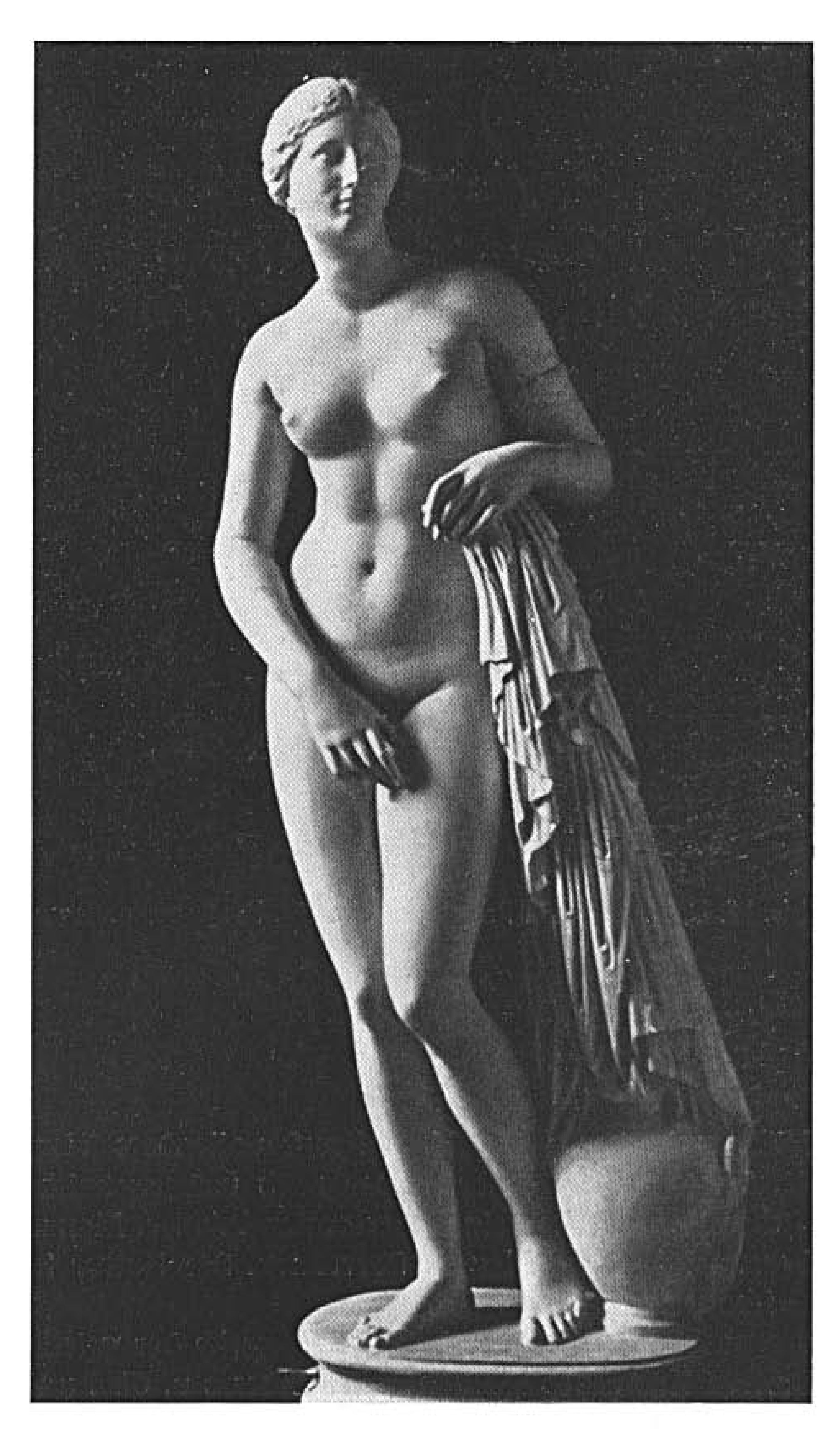


Abb. 14. Knidische Aphrodite des Praxiteles, antike Kopie, München, Glyptothek

Eine etwas spätere Zeit (4. Jahrh.), deren technische Beherrschung von Hammer und Meißel noch die gleiche ist, deren gesamte künstlerische Leistung aber schon einen leisen Abstieg erkennen läßt, überwindet die Scheu vor der Darstellung des nackten weiblichen Körpers und schenkt uns in den Statuen der Aphrodite, der blondgelockten Göttin der Liebe, Idealgestalten weiblicher Schönheit.
Am berühmtesten war die knidische Aphrodite des Praxiteles. Ihre Schönheit ist zeitlos und erhaben über dem Wechselspiel des Zeitgeschmacks, denn sie beruht ausschließlich in der natürlichen Schönheit des reifen, gesunden Körpers.



Abb. 15. Der Altar von Pergamon, Berlin, Pergamonmuseum

Brachte der Höhepunkt der griechischen Kunst vollendete Harmonie zwischen Form und Inhalt, so zeigt die Spätstufe zwar reich weiterentwickelte Form, aber bereits ein merkliches Zurückgehen eines wertvollen Inhalts. Man will durch Großartigkeit einen bereits fühlbaren Mangel übertönen. Die Kultur hat ihre schöpferische Spannkraft schon etwas eingebüßt.
Der Altar von Pergamon ist eines der besten Spätwerke der griechischen Kunst. Er stammt aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. und war auf einer riesigen Plattform so gebaut, daß seine drei Flügel an der offenen Seite eine Freitreppe einschlossen. Er ist hauptsächlich wegen des gewaltigen Frieses mit der Schilderung des Kampfes der Götter mit den Titanen berühmt, der in der meisterhaften Formung der bewegten Körper noch eine sehr beachtliche Leistung der griechischen Bildhauerkunst darstellt. Diesem Werk folgte, abgesehen von der bekannten Laokoongruppe aus der Mitte des ersten Jahrhunderts, die dieselbe pathetische Formsprache spricht, nichts Wesentliches mehr.
Spätkunst mutet an wie die Spätsommersonne, die vor ihrem Abschied nochmals alles vergoldet und nochmals die ganze Pracht verflossener Herrlichkeit herbeizaubern will. Die griechische Kultur war ausgebrannt, denn der Träger der Kultur, das griechische Volk, war in der Vermischung mit den Völkern des Orients untergegangen. Griechenland hatte der Welt im weiteren Verlaufe der Geschichte nichts mehr zu geben.

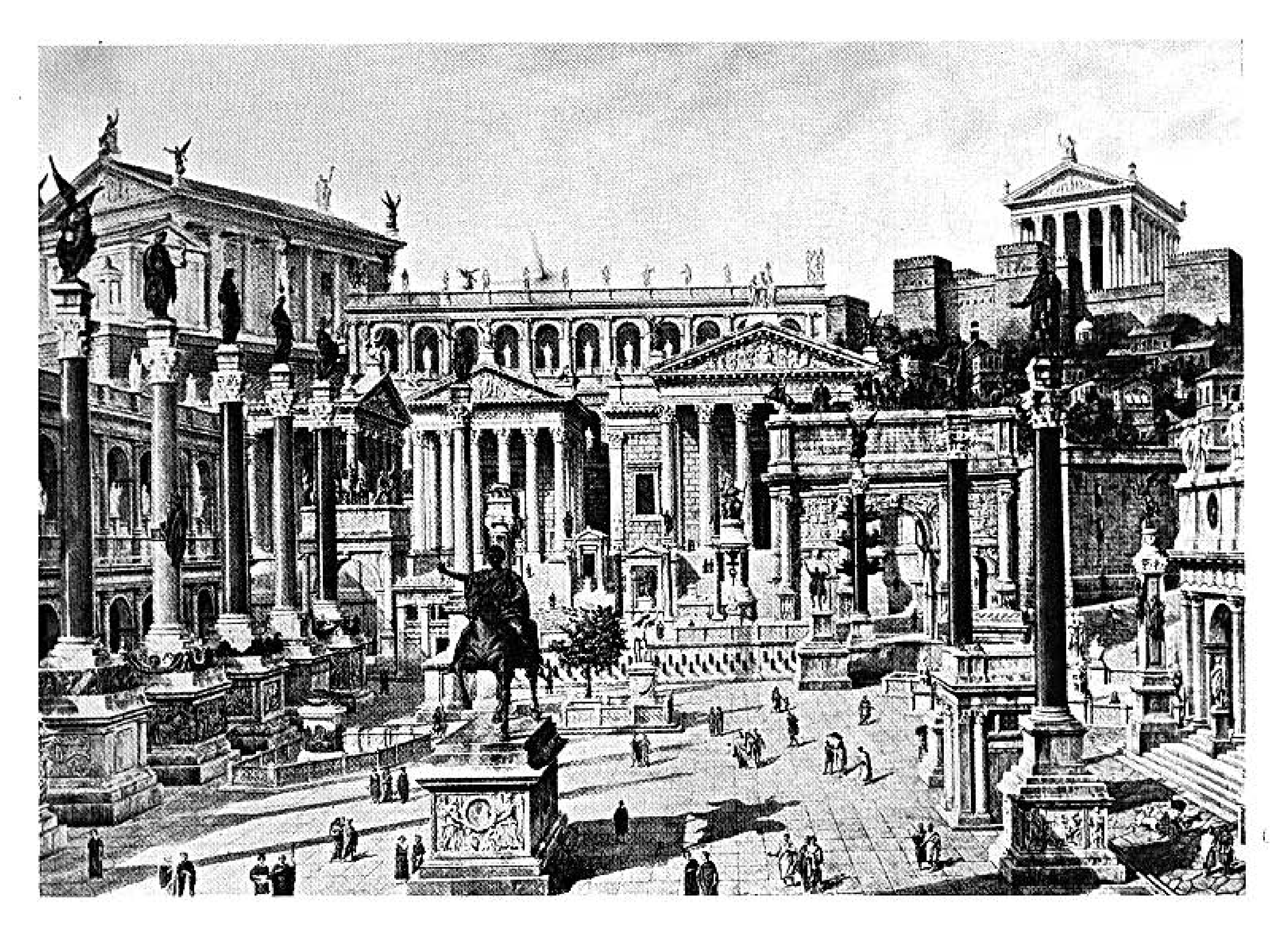


Abb. 16. Rom, Forum Romanum, rekonstruiert von O. Schulze

Die römische Kunst

Die römische Geschichte beginnt später als die griechische. Als Rom noch von Königen beherrscht wurde, standen in Unteritalien (damals Gräcia magna = Groß-griechenland genannt) im späteren Pästum schon gewaltige griechische Tempel, und als Rom begann, durch die Eroberung der nächstliegenden mittelitalienischen Land-städtchen aus einer Stadt ein Staat zu werden, hatte Athen schon den Parthenon ge-baut und stand auf dem Höhepunkt seiner Kultur! Rom hatte sodann in der krie-gerischen Auseinandersetzung mit den fremdrassigen Mächten der Etrusker im eigenen Land und den Karthagern jenseits des Meeres an der afrikanischen Küste seine historische Aufgabe zu erfüllen.

Inzwischen hatte die griechische Kultur ihre verbindliche Weltgültigkeit errungen. Dies hatte zur Folge, daß Rom die Kunst des rasseverwandten Griechenvolkes gleich-sam fertig übernahm.

So besteht zwischen den tempel- und denkmalbestandenen heiligen Bezirken Grie-chenlands und dem Forum Romanum und zwischen den griechischen Stadtburgen und dem Kapitol in Rom in der äußeren baulichen Erscheinung kein grundsätzlicher Unterschied.

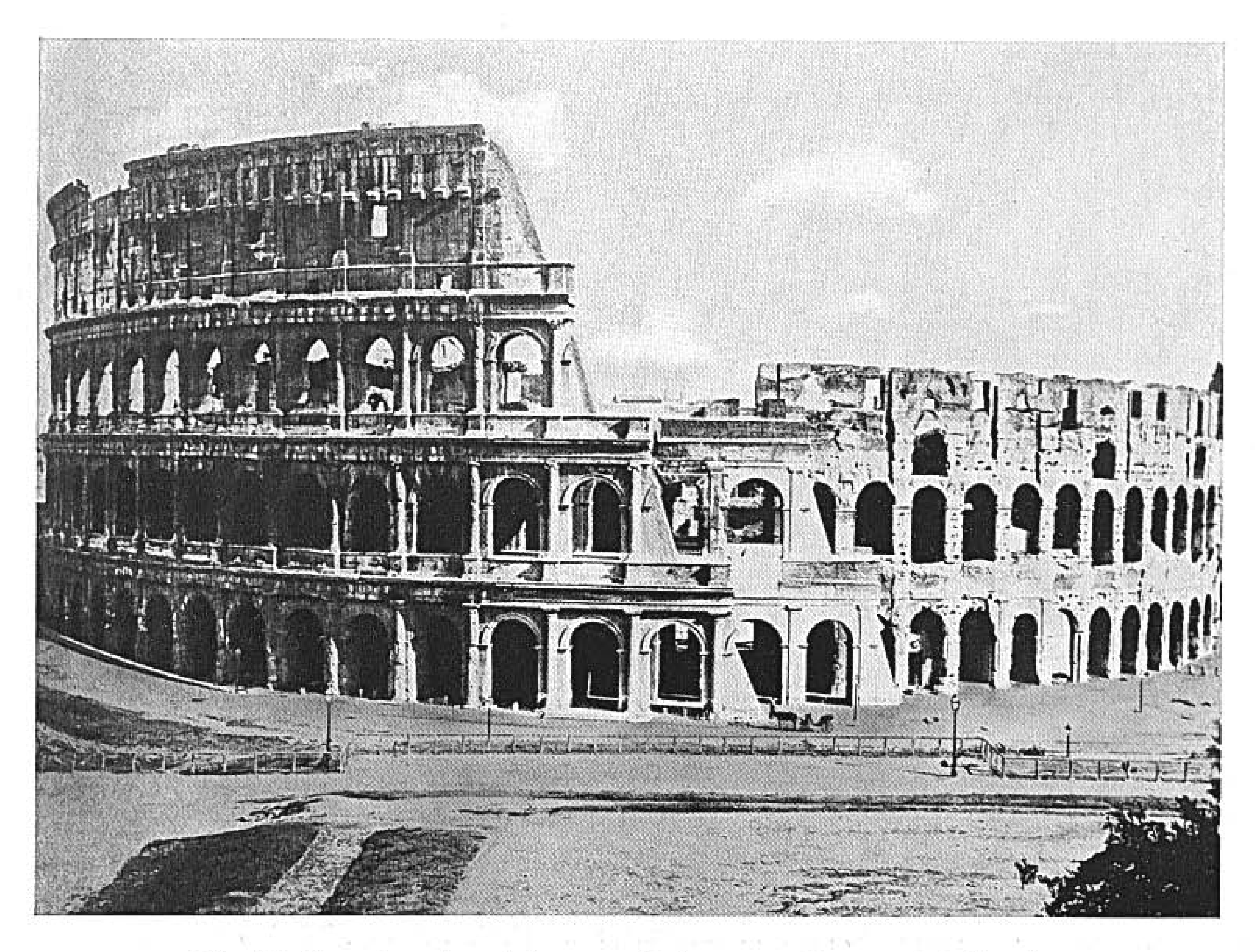


Abb. 17. Flavisches Amphitheater (Colosseum), Rom (1. Jahrhundert)

Einen Anspruch auf Selbständigkeit kann der römische Rundbogen und Gewölbebau erheben. Er entwickelt zwar keine neuen Stilformen, er stellt sogar dort, wo gewaltige Pfeiler und Bögen ein Bauwerk tragen, eine Scheinarchitektur griechischen Systems vor diese Bauteile, wie am Colosseum in Rom; neu aber ist die gewaltige Wucht und der schwere Formcharakter, der verbunden mit architektonischer Klarheit diesen Bauten eigen ist, und der durchaus der ernsten und klaren Persönlichkeit des Römers (»gravitas romana«) entspricht.

Das römische Reich war inzwischen Weltreich geworden und die Stadt Rom Weltstadt mit rund 800 000 Einwohnern. Diese Tatsache zwang die Römer, die über eine ausgesprochene organisatorische und technische Begabung verfügten, zur Errichtung von Riesenanlagen baulicher und technischer Art. So drückten fortan Großartigkeit und Wucht der römischen Architektur ihren Stempel auf. Das Colosseum, von den flavischen Kaisern gebaut, war eine Anlage für Schaukämpfe aller Art, faßte an die 80 000 Zuschauer und war in reichstem Maße mit technischen Einrichtungen versehen. Der Circus maximus, der Schauplatz der Wagenrennen, hatte das kaum noch vorstellbare Fassungsvermögen von 385 000 Zuschauern! An das eigentliche Forum Romanum fügte sich im Laufe der Kaiserzeit Forum um Forum; eine Anlage von Plätzen, Hallen und Säulengängen in einzigartiger Größe entstand, welche die Stadt Rom würdig als den Mittelpunkt der Welt repräsentierte.

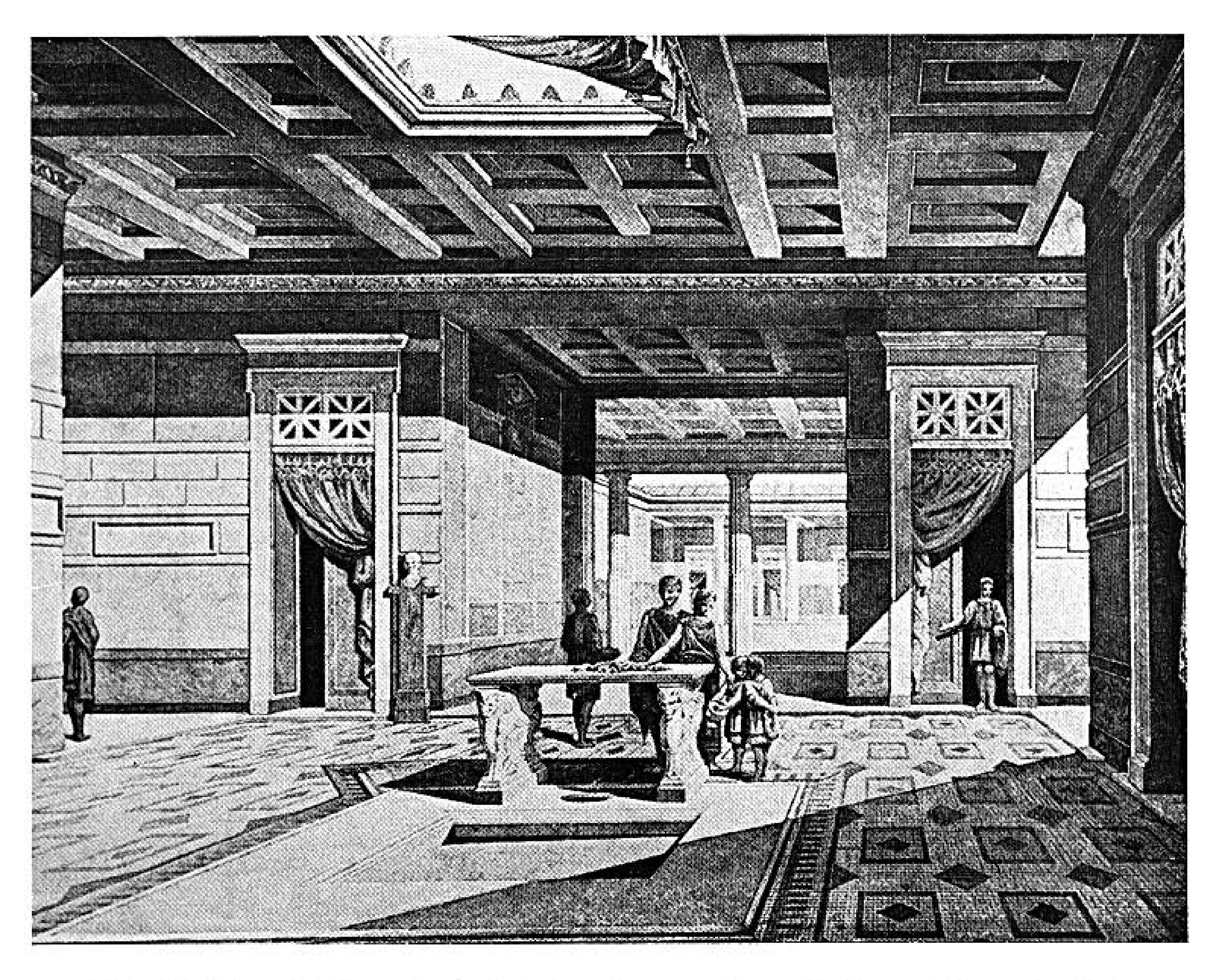


Abb. 18. Rekonstruktion eines römischen Hauses: Pompeji, Casa di Cornelio Rufo (Blick vom Atrium gegen das Peristyl)

Gediegene Wohnkultur, verbunden mit künstlerischer Durchformung auch des kleinsten Gerätes, spricht aus dem römischen Haus und seiner Einrichtung. Den Hauptraum bildete das Atrium (von ater = schwarz, »rauchgeschwärzt«), ein der nordischen Halle verwandter Rechteckraum mit einer Deckenöffnung in der Mitte für Lichteinfall und Rauchabzug. Es bildete den eigentlichen Wohn- und Aufenthaltsraum der Familie, um den herum sich die Nebenräume gruppierten. In ihm stand ursprünglich der heilige Herd mit den Schutzgöttern des Hauses, den Penaten.

Den reichsten Aufschluß über die künstlerische Lebenskultur der begüterten Römer bieten uns die Ausgrabungen in Pompeji, das zusammen mit zwei anderen Städten im Jahre 79 n. Chr. bei einem Ausbruch des Vesuv in Schutt und Asche begraben wurde. Unter der schützenden Decke hat sich alles, so wie es von der Katastrophe überrascht wurde, erhalten.

In den Häusern von Pompeji ist meist bei vergrößerter Deckenöffnung an Stelle des Herdes ein Wasserbecken mit Springbrunnen, umgeben von Blumenanlagen, getreten. Pompejanischen Villen mit ihren herrlichen Wandmalereien und Fußbodenmosaiken verdanken wir wertvollen Aufschluß über die antike Malerei.

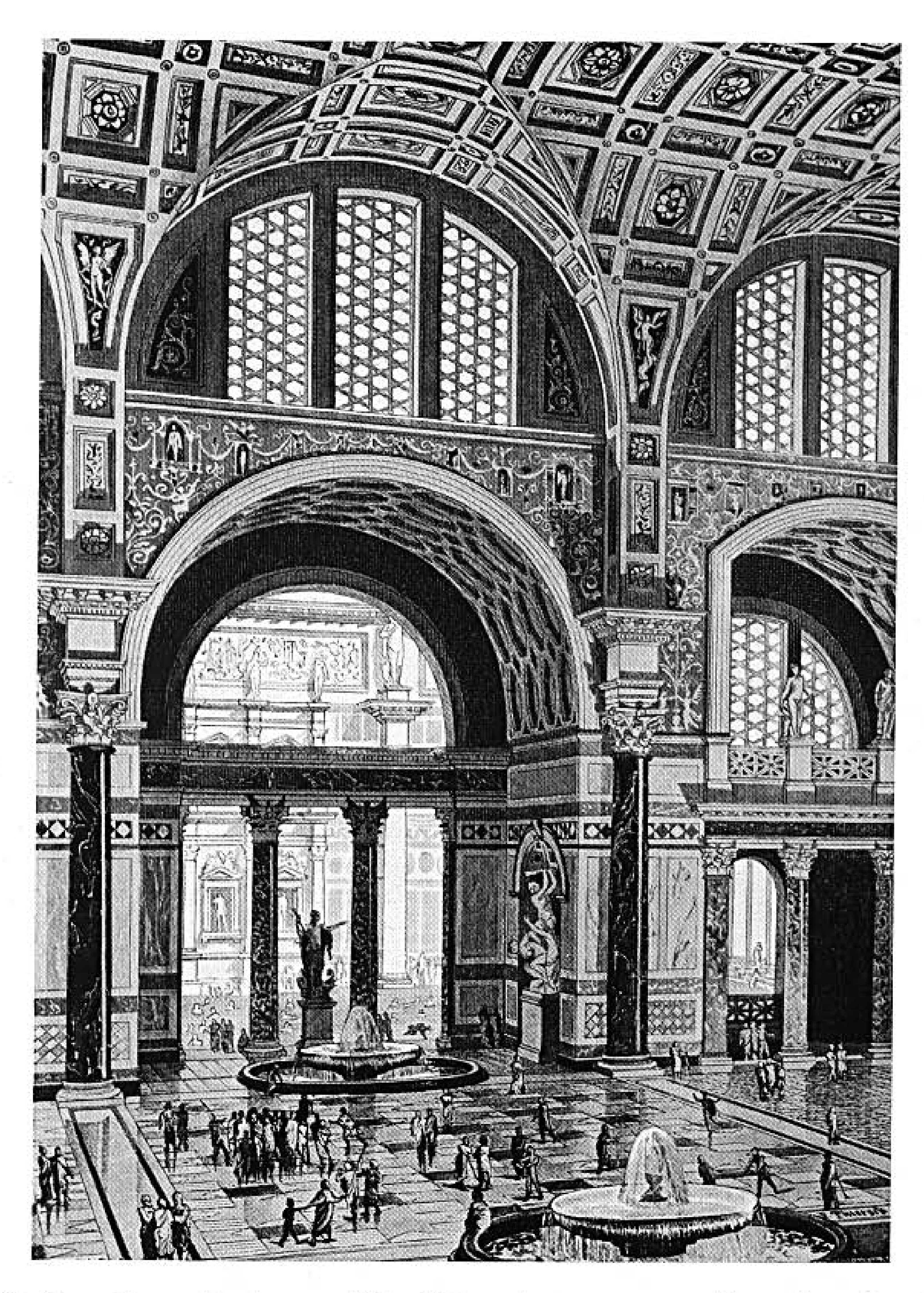


Abb. 19. Rom, Caracallathermen (211—216), rekonstruiert von Thiersch — Durchblick zum Schwimmsaal

Der Reichtum, der aus allen Ländern in die Hauptstadt des Römischen Imperiums floß, hatte bald gesteigerten Luxus und Lebensgenuß zur Folge. Eine großartige Architektur bietet den entsprechenden Rahmen. Die fünf gewaltigen Thermen (Warmbäder) sind Meisterleistungen römischer Wölbekunst. Sie sind aus Ziegeln und Mörtelguß errichtet, mit geschliffenem Marmor verkleidet, ausgestattet mit reichstem Schmuck an Bildwerken und Bronzeverzierungen, und bieten so in Warm- und Kaltbädern, in Räumen für Gymnastik und Körperpflege und in ihren Wandelhallen mit anschließenden Klubzimmern weltstädtischen Luxus und sind der Treffpunkt des internationalen eleganten Publikums. Das nötige Wasser wurde in großen Leitungen, die auf gewaltigen Aquädukten die Täler überschritten, in die Stadt geführt.

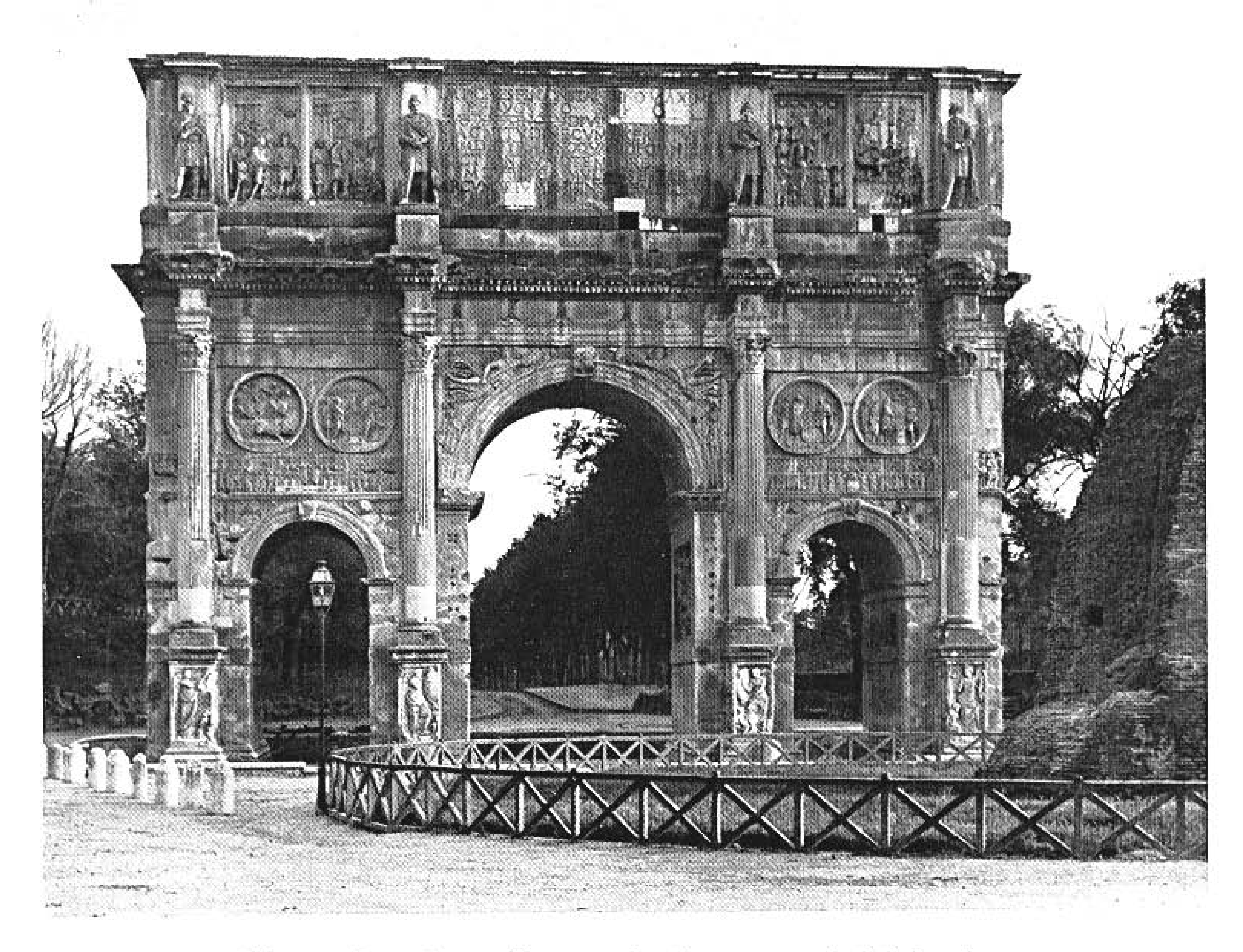


Abb. 20. Rom, Triumphbogen des Konstantin (4. Jahrhundert)

Eine prunkvolle Repräsentation römischen Cäsarentums stellt der Triumphbogen dar. Die Zeiten sind vorbei, in denen sich Rom mit der Einfachheit der klassischen griechischen Säulenstellung begnügte. Masse, Prunk, Überladung und andererseits das Fehlen feinen Stilgefühls sind die Zeichen dieser Zeit.

Der erste Triumphbogen, der gebaut worden war, hatte der Besiegung der Juden durch Titus im Jahre 70 gegolten! Seitdem waren die Juden in zunehmender Zahl in die Weltstadt Rom gewandert. Andere Orientalen folgten. Sie brachten in steigendem Maße zersetzendes, orientalisches Brauchtum mit, das hier in Rom auf die dadurch wieder lebendig gewordenen Reste des alten blutfremden Etruskertums stieß und mit ihm zusammen eine Macht darstellte, die Hand in Hand mit der rassischen Vermischung die tragenden sittlichen Kräfte des Römerreiches unterhöhlte und schließlich das Imperium Romanum und das gewaltige Werk der antiken Kultur zum Einsturz und zum völligen Untergang brachte.

Die Antike war das grandiose Schauspiel des Entstehens einer aristokratischen Kultur aus edlem Blut gewesen. Jetzt aber war Rom reif für die neue Religion aus dem Osten, welche die grundsätzliche Gleichheit und Sündhaftigkeit aller Menschen lehrte. Mit Konstantin (324–337) schließt die Antike ab, er erhebt das Christentum zur Staatsreligion. Es beginnt damit ein neuer Großabschnitt der Weltgeschichte.

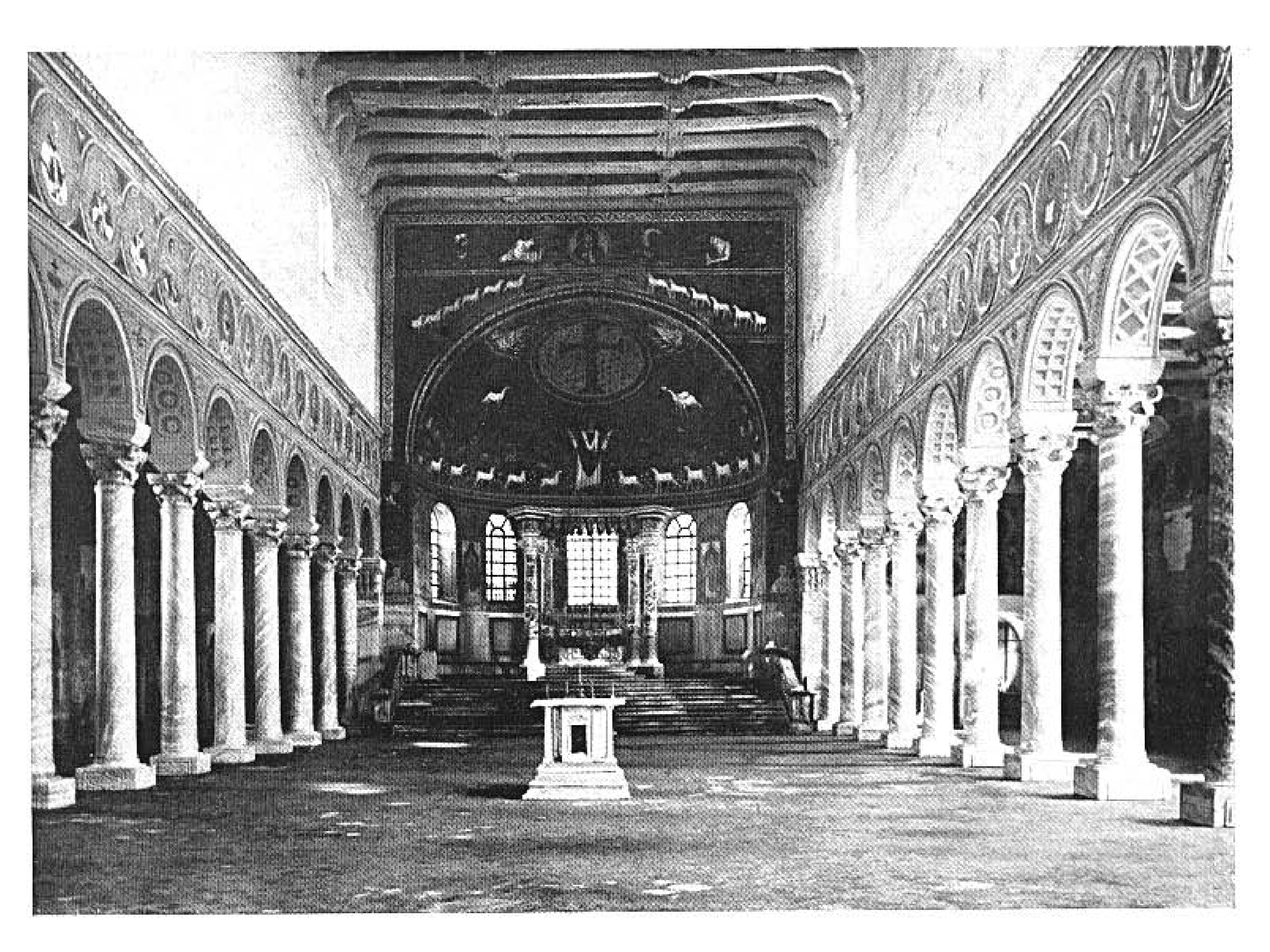


Abb. 21. Inneres einer frühchristlichen Basilika, Ravenna, S. Apollinare in Classe

Der frühchristliche Übergangsstil

Das Christentum hat, als es die Antike ablöste, keine neue Kunst geschaffen. Die sogenannte »frühchristliche Kunst« stellt im allgemeinen weiter nichts als Verkümmerungen ersterbender antiker Kunstübung mit christlichem Inhalt dar.
Das Christentum ist ja auch in seinem innersten Wesen an der Kunst um ihrer selbst willen grundsätzlich uninteressiert, denn es erklärt alle Diesseitsleistungen, zu denen doch zweifellos die aus dem Blute stammende Kunst gehört, für wertlos, gemessen an religiösen Dingen. Da weiterhin der menschliche Körper wie die ganze Natur und Umwelt als sündhaft und erlösungsbedürftig gelten und eine zu überwindende Hemmung für die Verinnerlichung in Gott darstellen, besteht für die Kirche kaum ein Grund, die Schönheit dieser Dinge etwa gar noch künstlerisch zu verherrlichen, der echte Christ soll vielmehr der Welt völlig absterben (Mönchsidee!). Die Kirche hat aber aus Nützlichkeitsgründen die Kunst, so weit sie ihr zusagt, gerne in ihren Dienst genommen, da sie den ungewöhnlich hohen propagandistischen Wert der Kunst, z. B. der Architektur, für die Durchdringung eines Landes in ihrem Geiste durchaus erkannte. Hohe kirchliche Kunst ist jedoch nur dort zu finden, wo die Kirche auf ein rassisch hochwertiges und darum hochbegabtes Volk traf, und nicht die Kirche, sondern das betreffende Volk schuf dann das Kunstwerk.



Abb. 22. Inneres der Sophienkirche in Konstantinopel

Aus entwicklungsgeschichtlichen Gründen interessieren in der frühchristlichen Zeit zwei Bautypen: die Basilika und der Zentralbau. Die Basilika ist die Weiterentwicklung des mehrschiffigen antiken Rechteckbaues, bei dem das mittlere Schiff zum Zwecke der Lichtzufuhr über die seitlichen Schiffe erhöht ist. Von der Basilika aus entwickelt sich der Kirchenbau des mittelalterlichen Abendlandes bis herauf zum Wunderwerk des gotischen Domes. So kehrt ein Formprinzip, das im Norden seinen Ausgang genommen hatte, wieder in seine Heimat zurück, um dort seine letzte und reichste Verwirklichung zu finden. Von den frühchristlichen Bauten sind besonders bekannt die Basiliken in Rom und Ravenna.
Der Zentralbau, am besten verkörpert in der Sophienkirche (6. Jahrh.) in Konstantinopel, stellt ein Wiederaufgreifen des uralten mittelländischen und orientalischen Rundprinzips dar, das auch in der römischen Baugeschichte schon gelegentlich aufgetaucht war. Sein Gebiet bleibt mit geringen Ausnahmen der Osten. Der aufkommende Islam übernimmt für seine Moscheen den Rundbau mit Kuppel als artgemäß. Eine merkwürdige gesonderte Weiterentwicklung des byzantinischen Zentralbaues stellt die russische Baukunst des Mittelalters mit ihren bizarren Kuppeln und Zwiebeln dar.

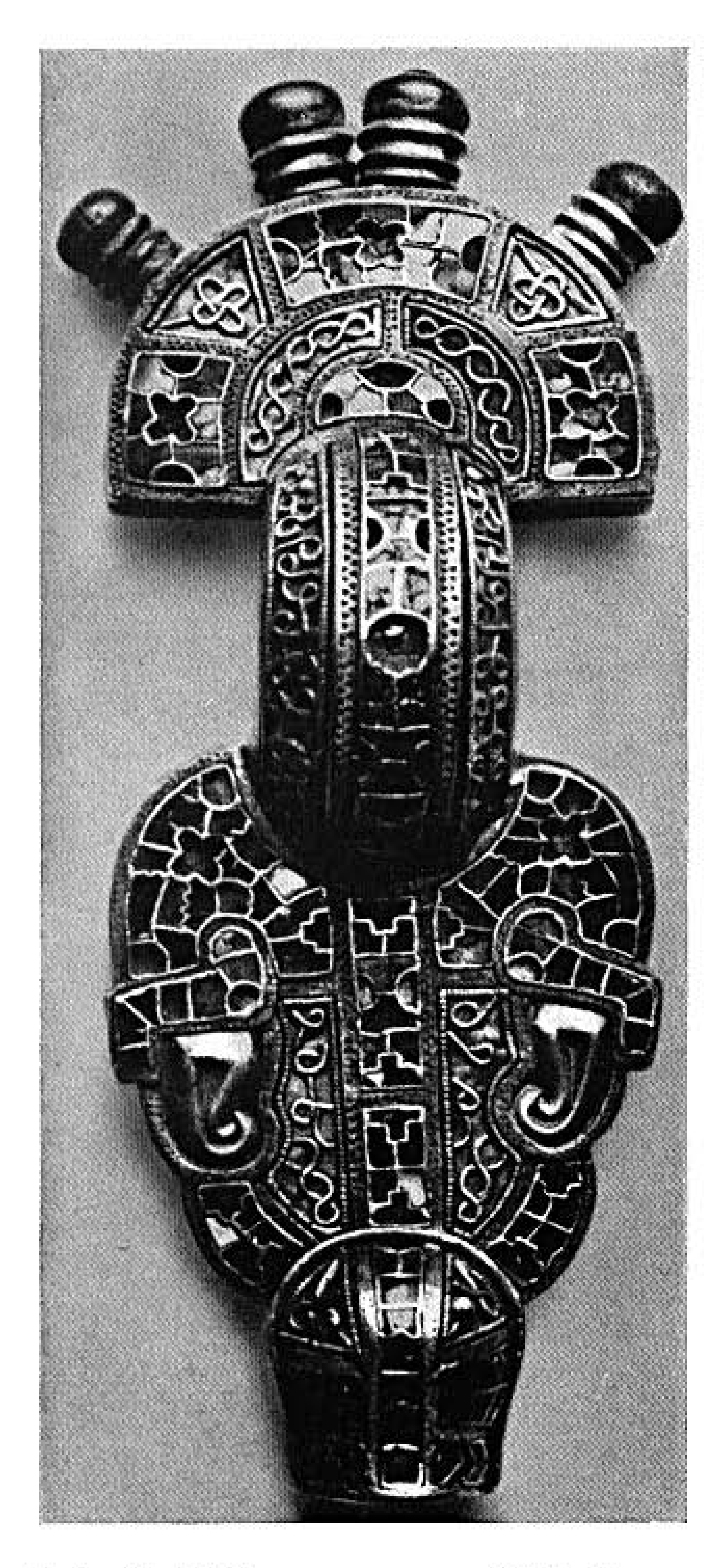

Abb. 23. Uffilaspange aus Wittislingen, München, Nat.-Mus.


Abb. 24. Schwertgriff aus Gotland, Stockholm, St. Hist. Mus.

Die germanische Kunst

Die Germanen treten als Träger einer hochentwickelten Großkunst erst nach Ablauf der Völkerwanderung in die Geschichte ein. Von Anbeginn aber war ihnen eine starke, reine künstlerische Symbolik zu eigen gewesen, die sich hauptsächlich im nordischen Heilszeichen, dem Sonnenrad in seinen vielen Abwandlungen (Hakenkreuz!), verkörperte und die sich uns in vielen Funden darbietet. Auf hoher Stufe stand seit alter Zeit die Bearbeitung edlen Metalles in Spangen, Fibeln, Schwertgriffen und Ziergeschmeide. (Dichterisch verherrlicht im Nibelungenhort!) Die Verzierungen zeigen meist ein geometrisches Spiel verschlungener Linien mit Andeutungen eines abstrakten, linear empfundenen Tierornaments.



Abb. 25. Heck des Osebergschiffes, Oslo, Museum

Am schönsten zeigt sich das germanische Ornament am Osebergschiff aus dem 9. Jahrhundert, das in der Nähe von Oslo im Jahre 1904 in einem Grabhügel gefunden wurde. Neben vollendeter Schiffbautechnik bewundern wir den Zierstreifen, der in organischer Klarheit den Steven schmückt.

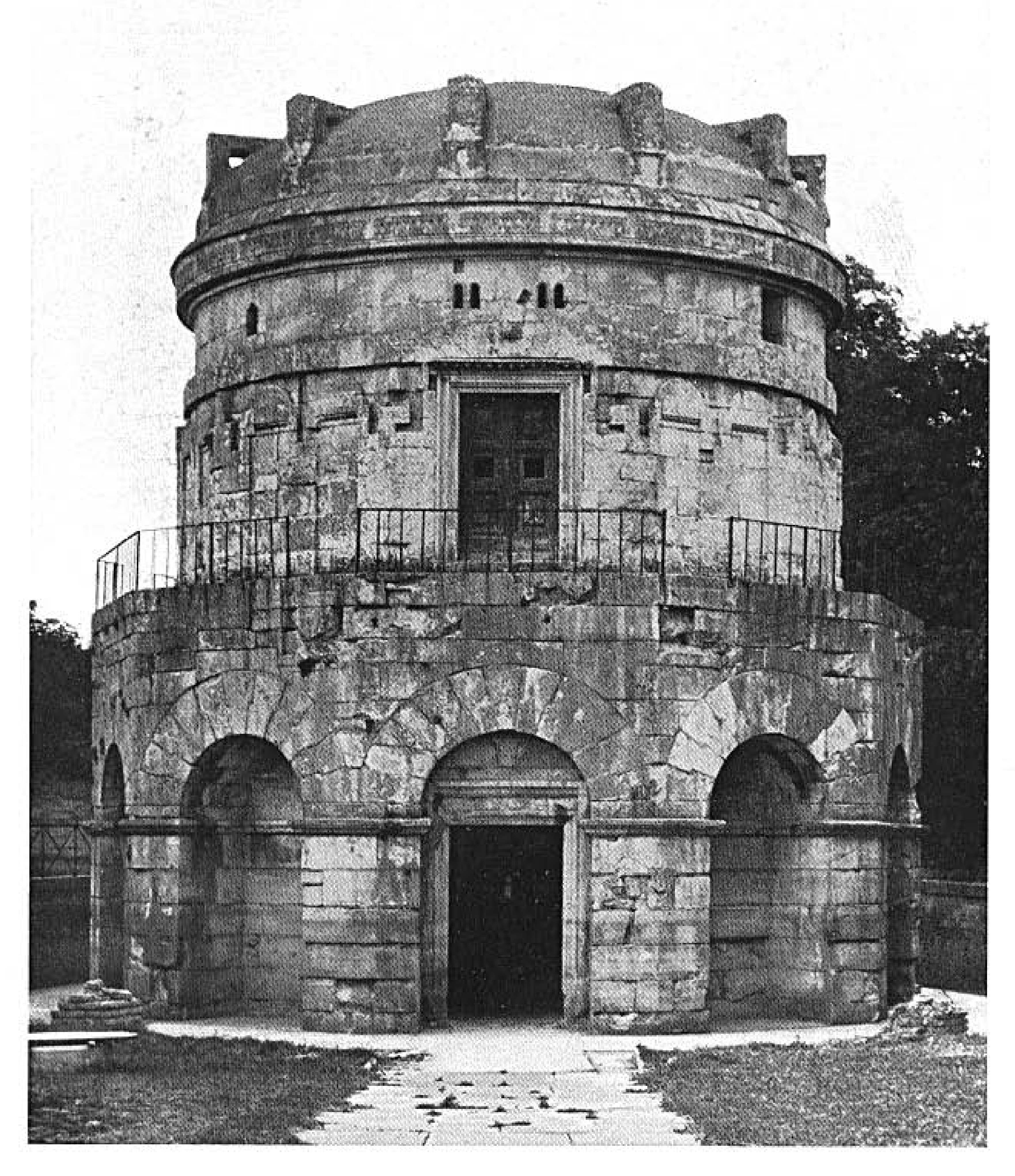


Abb. 26. Ravenna, Grabmal des Theodorich (6. Jahrhundert)

Für uns Deutsche ist das Grabmal Theodorichs in Ravenna denkwürdig, denn es symbolisiert uns das Schicksal des germanischen Blutes in den Zügen der Völkerwanderung nach Süden. Germanen waren die Bauherren, stilbestimmend aber waren Romanen. Das Bauwerk gehört dem spätrömisch-byzantinischen Formkreis an. Germanische Art zeigt sich nur in dem mächtigen Monolith, der den Bau nach oben abschließt, sowie die der straffen blockhaften Struktur.

Das deutsche Blut ging hier unter ohne eine germanische Kultur gegründet zu haben. Im nördlichen Italien kam die Bereicherung durch dieses germanische Blut allerdings acht Jahrhunderte später in der ungeheueren Kulturleistung der Renaissance, die sich fast ausschließlich auf diesen Teil Italiens beschränkte, mittelbar zur Auswirkung.



Abb. 27. Palastkapelle in Aachen

Die Kunst der deutschen Kaiserzeit

Dem deutschen Volke war es nicht vergönnt, aus den gesunden Voraussetzungen der Vorzeit heraus in zusammenhängender Entwicklungsreihe eine eigene Kunst und Kultur zu schaffen, wie es etwa die Griechen konnten. Die Germanen nahmen teils freiwillig, teils durch das Schwert gezwungen, Kultur und Kunst aus der Hand des römischen Christentums entgegen, so wie Karl der Große durch den Empfang der Kaiserkrone aus der Hand des Papstes zur Anerkennung der politischen Oberhoheit der Kirche gezwungen werden sollte. Die Kirche hatte sich nach dem Untergang der antiken Völker das junge, frische Volk der Germanen verpflichtet und seine unverbrauchte, gesunde Kraft für ihre religiösen Weltbeherrschungsziele dienstbar gemacht. Die Palastkapelle Karls in Aachen zeigt das künstlerische Ergebnis: Die an sich byzantinische Rundbauform ist mit neuem, frischem, germanischem Geist erfüllt. Nicht das Träge, Müde und Unausgesprochene der Kurven der Sophienkirche spricht hier, sondern es steckt straffe, klare, germanische Tektonik in den Pfeilern, die wundervoll, Stein auf Stein gefügt, aufrecht und selbstsicher in die Höhe steigen und als klares Gegengewicht zu dem umschlossenen Raum dastehen.

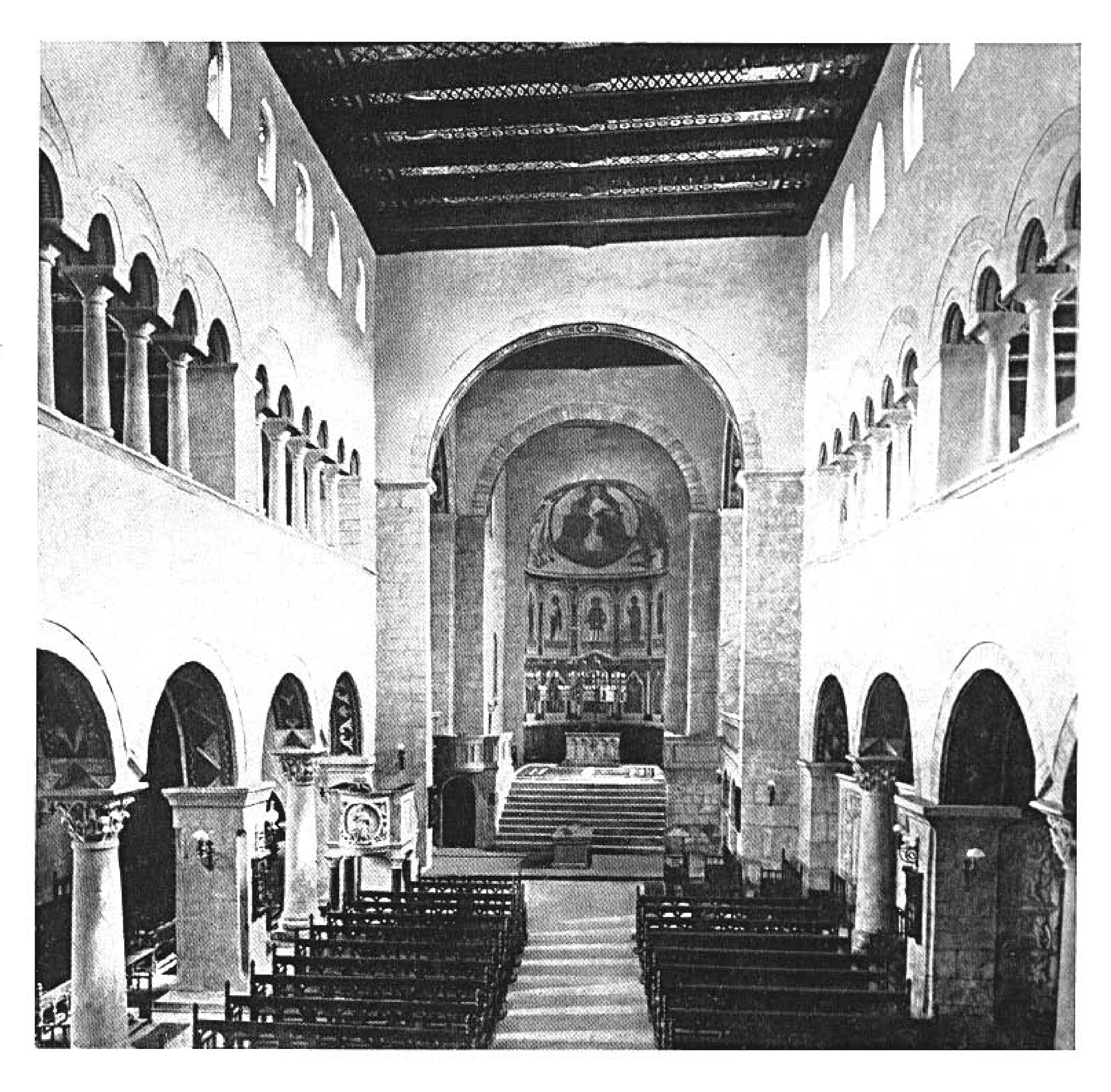


Abb. 28. Gernrode, Kirche St. Cyriakus

Dieselbe Umänderung im Sinne einer straffen Tektonik spricht aus der Weiterführung des Bautyps der Basilika in Deutschland, die sich besonders schön auf niedersächsischem Boden, wie in Hildesheim und Gernrode, zeigt. Ein Zugeständnis an den Rundbau ist die durch die Einführung eines Querschiffes entstandene Vierung.
Der byzantinische Formeinfluß in der deutschen Baukunst trat nur vereinzelt auf und dauerte nicht lange an. Die Längsform der Basilika gewann den endgültigen Sieg. Länger wirkte sich dieser Einfluß im Kunstgewerbe und vor allem in der Buchmalerei aus, welch letztere merkwürdig bizarre, naturferne, feierliche Heiligenfiguren zeigt. Der gebräuchliche Name »Romanik« für die Kunst der deutschen Kaiserzeit ist falsch. Er bezeichnet nur die Herkunft äußerlicher Formeln, die von der alten römischen Kunst herstammen, nicht aber den Geist und die künstlerische Sprache dieses Stiles, denn diese sind germanisch.



Abb. 29. Der Dom zu Speyer

So wie das deutsche Kaisertum in der Zeit der sächsischen und fränkischen Kaiser und in der Zeit der Hohenstaufen seine höchste Macht erreichte, so erblühte in der gleichen Zeit eine trutzige deutsche Baukunst, die Bauwerke von wahrhaft ritterlichem Charakter, von wuchtiger Quaderfügung und klarer Monumentalität errichtete, welche heute noch als Kaiserdome und Kaiserpfalzen von der größten Zeit der deutschen Vergangenheit zeugen.

Am meisten mit deutschem Schicksal verbunden ist der ehrwürdige Dom zu Speyer am Rhein, dessen Krypta (Unterkirche) die Ruhestätte von acht deutschen Kaisern bildet. Begonnen 1030 von Konrad II. wurde er von Heinrich IV. vollendet. 1689 haben die Mordbrenner=Scharen Ludwigs XIV. ihn niedergebrannt und die Kaisergräber geschändet, 1794 zerstörten ihn Soldaten der Französischen Revolution aufs neue. Im 19. Jahrhundert wurde er von Ludwig I. von Bayern wieder aufgebaut.



Abb. 30. Dom zu Worms von Südwest

Die auffallendste Neuerung an der deutschen Baukunst der Kaiserzeit, die durch nichts in der Antike vorgebildet ist, sind die mächtigen Türme, die nicht einem Zweckbedürfnis ihr Dasein verdanken, sondern einem urgewaltigen künstlerischen Gestaltungstrieb. Ihr reckenhafter Trutz hat nichts mehr mit dem Abklatsch römischer Formen zu tun, den das Christentum über die Völkerwanderung hinweg gerettet hat, sondern er verkörpert ein neues lebendiges Formprinzip, den Drang zur Höhe, zur gewaltigen, alles überragenden Leistung; er ist eine Dynamik, die die deutsche Kunst beherrscht. Wenn man ein Werk wie den Wormser Dom (erbaut 1171–1193) nur nach kunstgeschichtlichen Formeln betrachtet, wird man ihm nicht gerecht; man muß ihn erleben, wie er als gewaltiges Bauwerk die breite Alltäglichkeit der Stadt überragt! Die auftretende Spannung zwischen seiner Größe und Bedeutung und der Kleinheit des übrigen ist ein wesentliches Moment seiner künstlerischen Sprache.
Im Innenbau zeigt sich die deutsche Baugesinnung im Vergleich zur altchristlichen Basilika in der schweren Wucht des Raumes, der im Gegensatz zum quadratischen Querschnitt nun eine ausgeprägte Betonung des Vertikalen erhält. Die Einführung des Kreuzgewölbes an Stelle der flachen Holzdecke bedingt wegen des auftretenden Seitenschubes eine massivere Bauart; die Säulen werden durch die solideren Pfeiler



Abb. 31. Dom zu Worms

ersetzt, und die Mauern erhalten durch die den Pfeilern vorgelagerten sogenannten Dienste (Halbsäulen), in welche die Gewölberippen einmünden, eine rhythmische Gliederung. Der Gesamtraum gewinnt durch Gewölbe, Gurten, Pfeiler und Dienste eine lebendige plastische Durchformung, die auf Bemalung verzichten kann und ihre Schönheit in der Klarheit der Bauglieder und in der werkgerechten Quaderfügung findet.

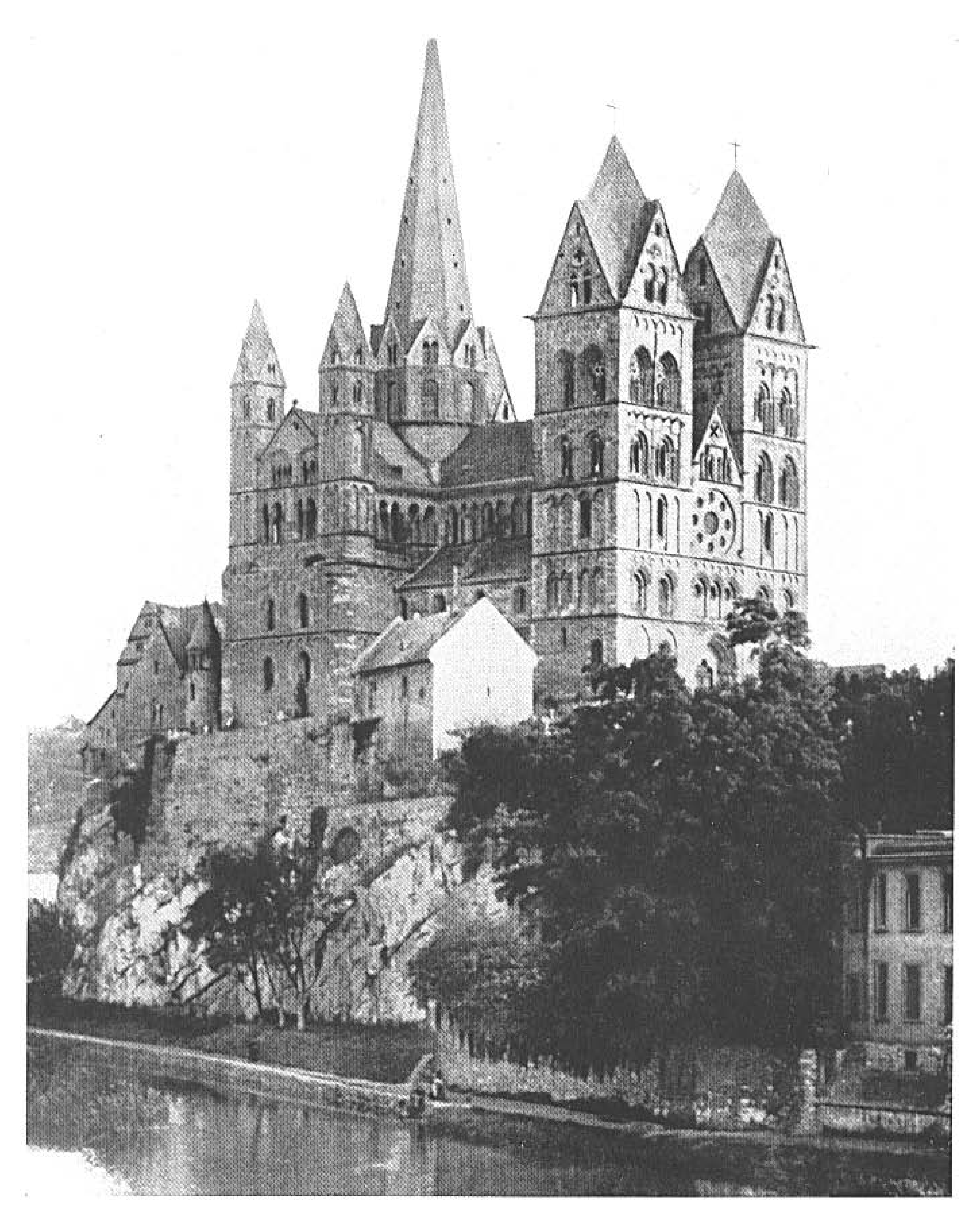


Abb. 32. Stiftskirche in Limburg a. d. Lahn (von Nordwest gesehen)

Wohl das vollendetste Werk des deutsch-romanischen Stiles ist die Stiftskirche in Limburg a. d. Lahn! Nicht irgendwo könnte der Bau stehen, er ist nicht einfach hingesetzt, sondern er wächst aus den Felsen organisch heraus und bildet mit ihm eine künstlerische Einheit. Es ist, als ob der Stein, unten noch ungefüg und naturhaft schwer, sich allmählich in die schweren, breiten Flächen großer Mauern entwickelte und, immer weiter aufsteigend, immer mehr zur klaren gewollten Form würde, um schließlich wohlgefügt in triumphaler reichster Gliederung nach oben in den siebenfachen Akkord der Türme auszuklingen.

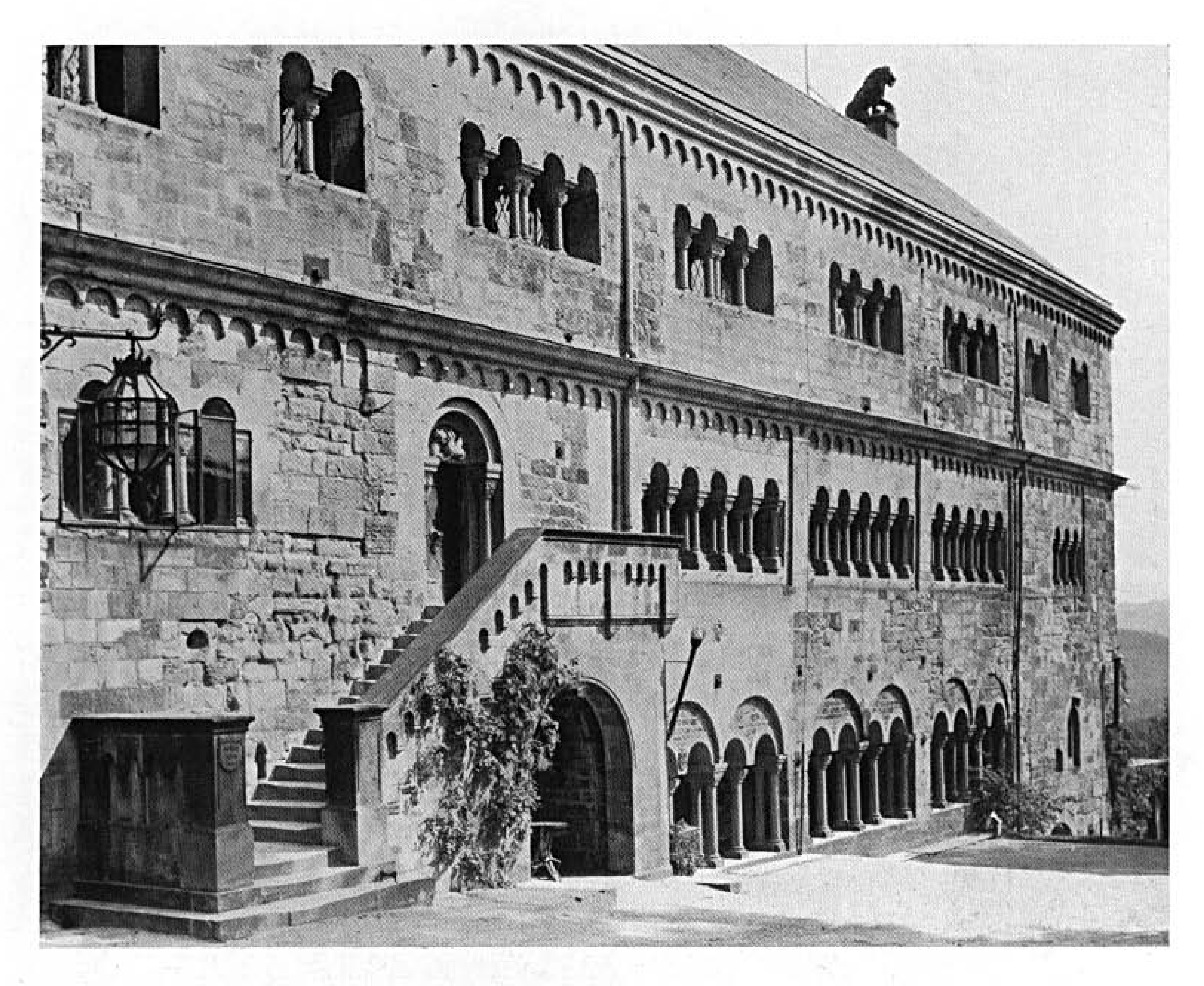


Abb. 33. Saalbau der Wartburg

Von den Profanbauten der deutsch=romanischen Zeit ist nicht viel erhalten. Vor ihnen machten Plünderung und Krieg nicht halt wie im allgemeinen vor den Kirchen. Der größte Teil ist zerstört, wie die Kaiser=Pfalzen in Gelnhausen, Wimpfen, Hagenau, Ingelheim usw. Teilweise erhalten und wieder hergestellt sind Aachen und Goslar, ebenso Dankwarderode, die Burg Heinrichs des Löwen mit dem berühmten Löwen=Denkmal, und die Wartburg, der Sitz der thüringischen Landgrafen.

Vom germanischen Rechteckhaus ausgehend, stellt der Saalbau der Wartburg in seiner klaren künstlerischen Einfachheit und Gediegenheit eine beachtliche Leistung dar. Die Verzierungen an der Schauseite beschränken sich fast ausschließlich auf die Rundbogen= und Säulengalerien, die in wohlabgewogener Verteilung die Fläche gliedern. Die Gesimse werden von dem üblichen romanischen Rundbogenfries getragen.

Die Pfalzen und Burgen waren die Stätten, an denen eine aristokratische Kultur guter Sitte und edlen Anstandes erwuchs. Gerade mit der Wartburg, an der ritter=licher Minnesang (Sängerkrieg!) fruchtbare Pflege fand, verbindet sich der feste Begriff der adeligen deutschen Lebenskultur des hohen Mittelalters.



Abb. 34. Romanisches Portal (Jakobskirche in Regensburg)

Ein besonderer plastischer Bauschmuck zeigte sich in der deutsch=romanischen Kunst an den Portalen der Kirchen. Die Mauerdicke wurde von der eigentlichen Türe aus durch eine Abschrägung überwunden, die geradezu zwingend eine plastische Durchformung verlangte. Die Säulen der beiden Seiten wurden oben durch Rundbogenwülste verbunden, das übrigbleibende Halbrund über dem Türsturz bot Platz für eine figürliche Darstellung. An dieser vollkommen klaren und zweckmäßigen Türarchitektur nisteten sich nun in den früheren Zeiten der romanischen Kunst merkwürdige Tiergestalten ein, die mit glotzenden Augen und plumpen Körpern Ausdruck einer vorderasiatischen dämonenhaften Tiersymbolik sind. Löwen als Symbol des Unheils, Kröten, Schlangen, Greife, Drachen, welche Menschen verschlingen, sind die Verkörperung eines Dämonenglaubens, der eindringlich auf das Volk einwirken sollte. Die rein linear empfundene Tierornamentik der Germanen darf hiermit nicht in unmittelbaren Zusammenhang gebracht werden. Die eigentümlichen Verzierungen der Säulenschäfte stellen dagegen eine Verquickung von germanisch=geometrischem Ornament mit dem spätrömischen Pflanzenornament dar.

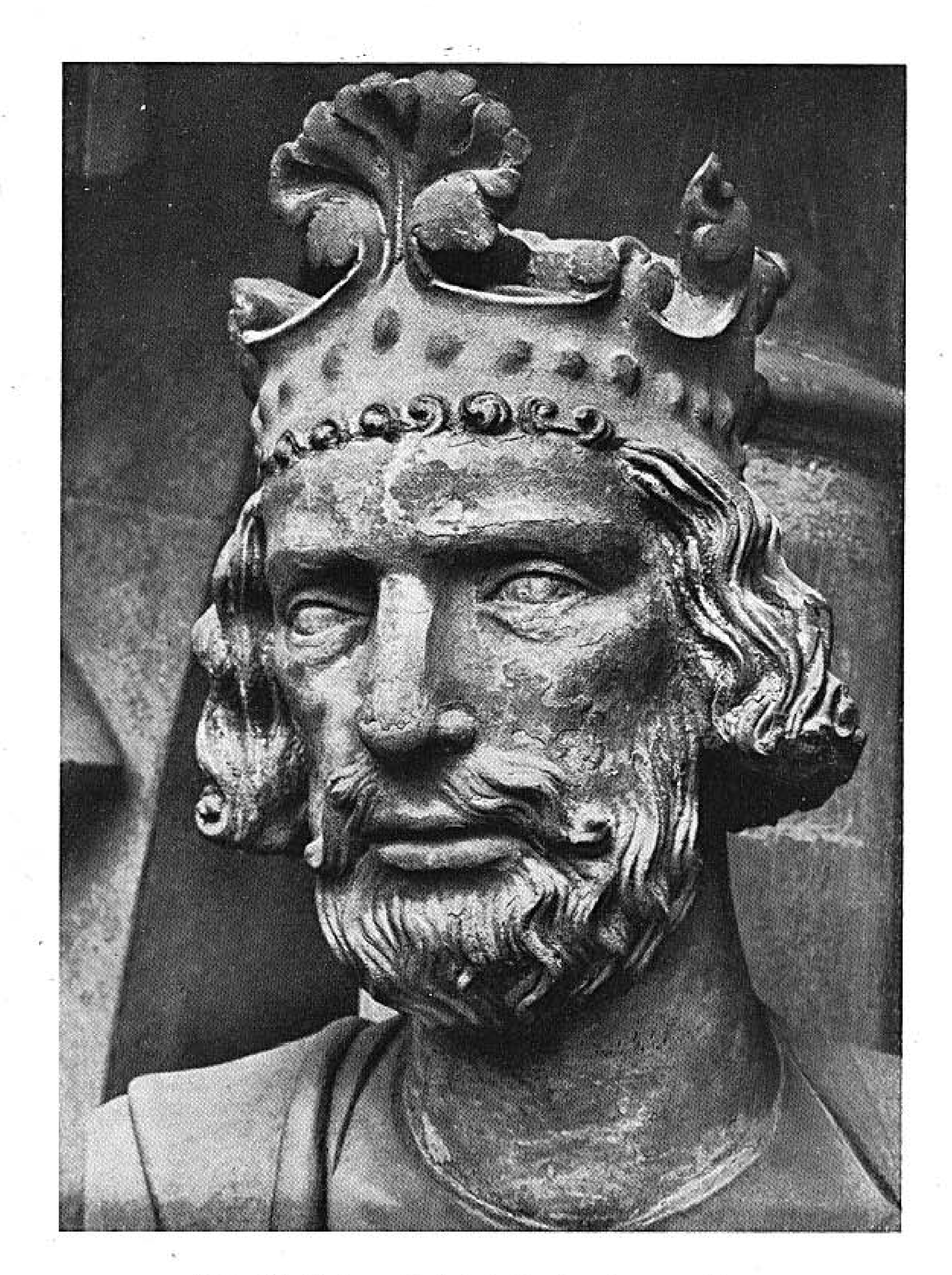


Abb. 35. Kaiser Heinrich II., Bamberger Dom

So wie die Baukunst in der hohen deutschen Kaiserzeit sich zu einer gewaltigen Äußerung deutschen Formwillens in Klarheit und Größe entwickelte, so trat mit innerer Notwendigkeit in der Hochentwicklung nationalen Lebens an die Stelle der groben karolingischen und frühromanischen Plastik die Darstellung des edlen Menschen. Es ist kein Zufall, daß gerade in dieser Zeit die Plastik ihre absolute Höhe im Mittelalter erreicht und in uns eine Erinnerung an die vollendeten Werke der griechischen Kunst erweckt. Sie hat mit ihr edle Gestaltung und edles Menschentum gemein, sie übertrifft sie aber in der Tiefe des seelischen Ausdrucks. Diese Wärme des Gemüts hat die deutsche Kunst der griechischen und jeder anderen Kunst immer voraus, sie ist verbunden mit Klarheit und Größe das eigentlich Deutsche in der Kunst.

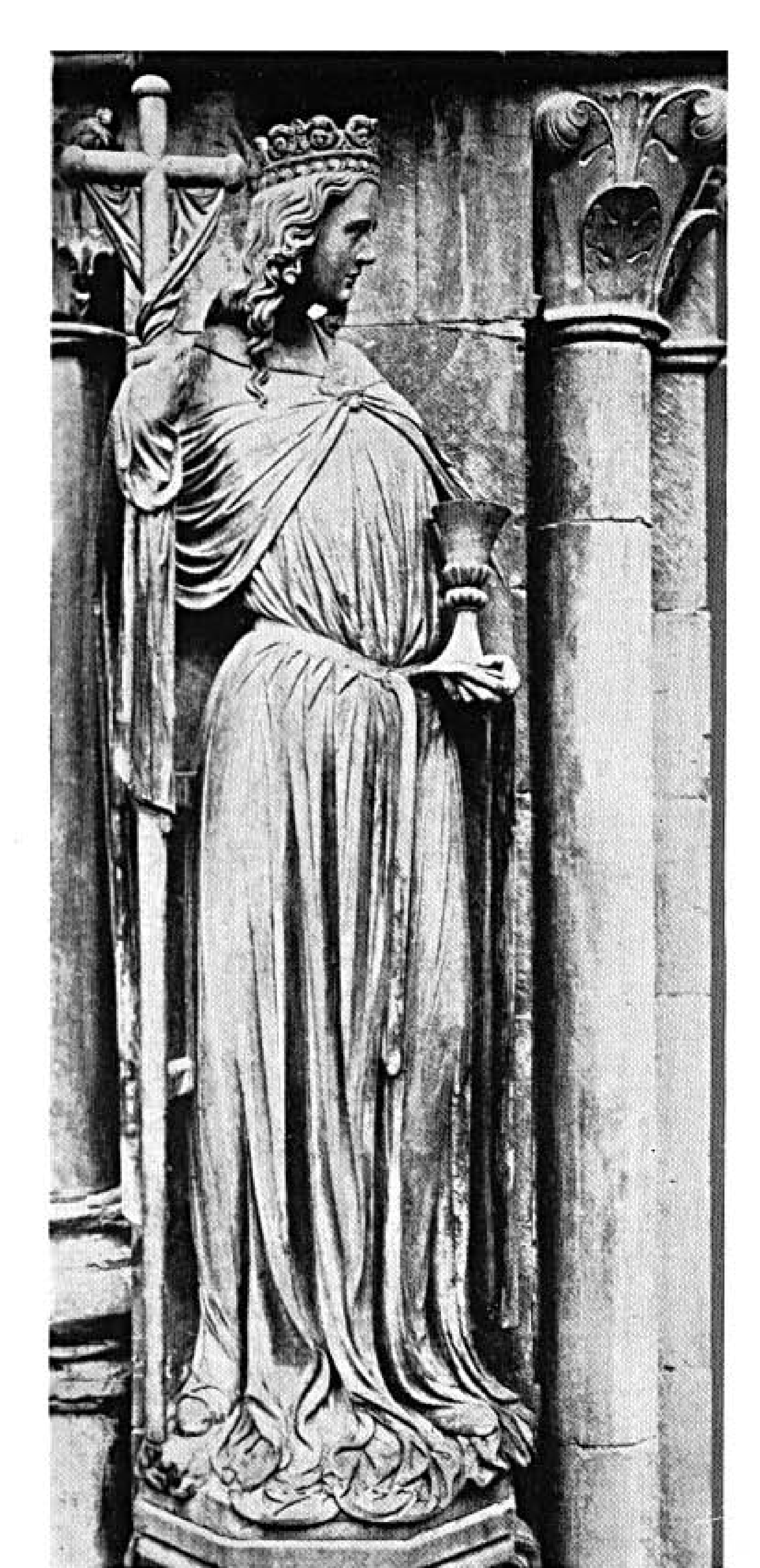



Abb. 36 und 37. Portalfiguren vom Straßburger Münster

Das Thema der Portalfiguren von Straßburg, die um 1230 entstanden, ist dem geistlichen Schauspiel des Mittelalters entnommen, das im Wechselgespräch zwischen Kirche und Synagoge die Kirche als Siegerin und letztere als Überwundene erscheinen läßt. Jenseits dieses Themas sind die beiden Figuren für uns kostbare Verkörperungen des deutschen Frauenideals. Natürliche Vornehmheit und seelische Feinheit sprechen aus den wundervollen Gestalten, deren Körperform der Fluß des Gewandes leise verhüllt und begleitet.

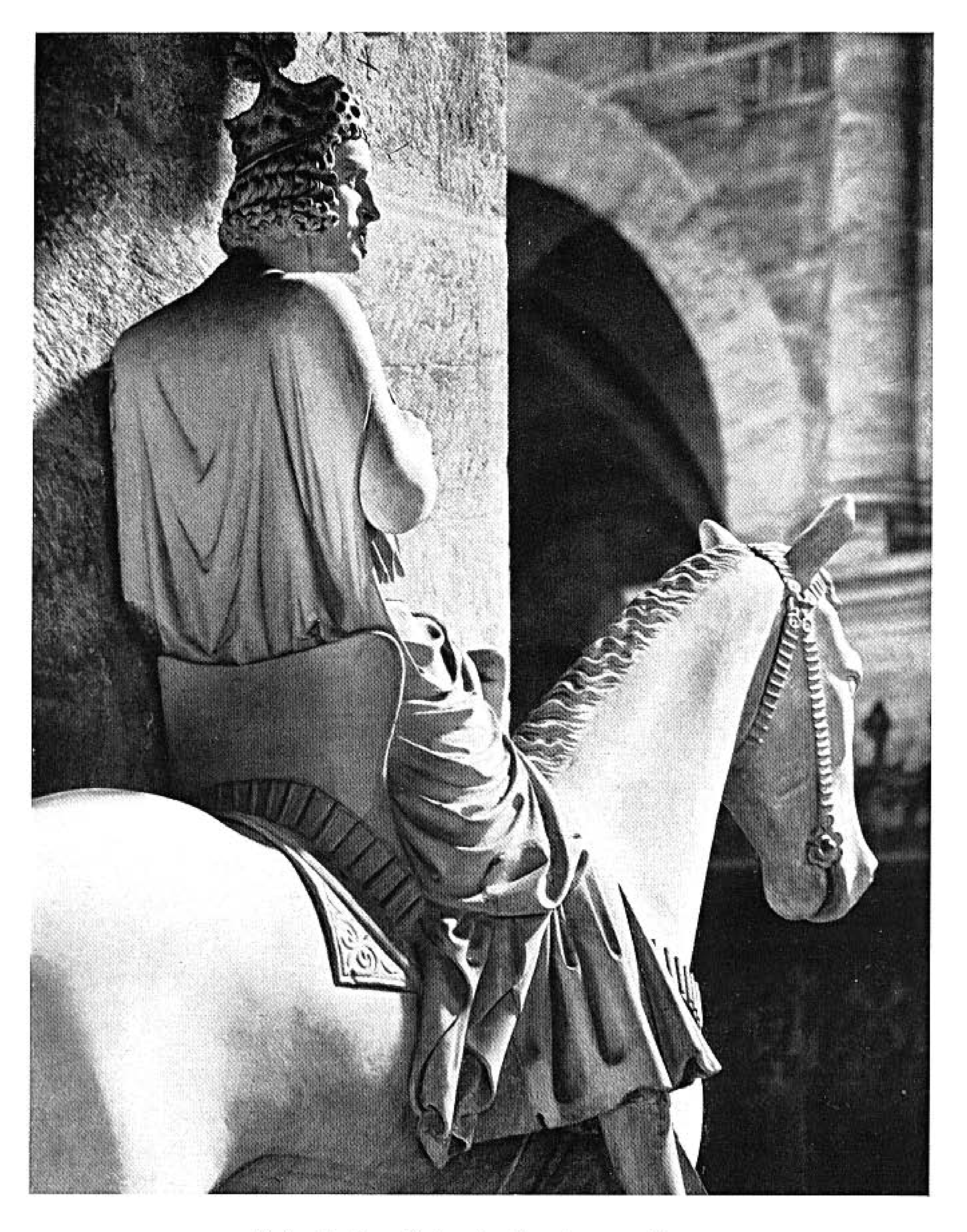


Abb. 38. Der Reiter im Bamberger Dom

Ein anderer Meister dieser Zeit formt uns das deutsche Mannesideal des Rittertums. Es ist einer der wenigen kostbaren Augenblicke der deutschen Geschichte, in denen echte deutsche Kunst den Zwang einer von anderen Ländern eingeführten Kultur und Seelenhaltung durchbricht und als Offenbarung deutscher Art plötzlich leuchtend vor uns steht. Der Bamberger Reiter ist der reine Held, dem List und Tücke fernliegen; Offenheit und ritterlicher Anstand sprechen aus der stolzen, freien Haltung des Kopfes und aus dem versonnenen Blick, der irgendwie in ferne, weite Räume oder Zeiten schweift.



Abb. 39. Stifterfiguren im Naumburger Dom

Waren in Straßburg die Gestalten noch als Handelnde eines geistigen Schauspiels begründet, und war der Bamberger Reiter dem Thema nach eine Ideal-Darstellung eines heiligen Königs oder des hl. Georg, so stellt der Naumburger Meister seine Stifter-Figuren ohne weitere religiöse Motivierung als Menschen seiner Zeit dar. Es ist das einzige Mal im Mittelalter, daß in der deutschen Geschichte Einzelmenschen um ihrer selbst willen dargestellt wurden! Die Plastiken zeigen eine derartige Höhe künstlerischer Gestaltung, daß sie in ihrem Sinn und Wert zum unschätzbaren nationalen Besitz wurden. Markgraf Ekkehard steht selbstsicher da mit



Abb. 40. Codex Aureus, München, Staatsbibliothek

Schwert und Schild, Uta in fraulicher Hoheit und einsamer Größe, die sie mit Würde und Stolz in einer Zeit trägt, die Demut und Kasteiung lehrt. Der Blick geht in leiser Wehmut in die Ferne. Wundervoll ist die Gebärde der Hände, die den Mantel als schützende Hülle an den Körper halten. Die Formgebung zeigt jene reife Klarheit, die, gleich weit entfernt von primitivem Gestammel wie von könnerhaftem Überschwang, nur den klassischen Werken im Höhepunkt einer künstlerischen Entwicklung eigen ist.



Abb. 41. Braunschweiger Löwe

Eine höchste Stufe erreicht in dieser großen Zeit deutscher Kunst das Handwerk in der Bearbeitung edlen Materials. Werke, wie die deutsche Kaiserkrone mit ihren kostbaren Edelsteinfassungen, ihrem Emailschmelz und ihrem Goldfiligran, oder der Buchdeckel des Codex Aureus, stellen eine einzigartige Weiterentwicklung alter germanischer Geschmeidekunst dar. Die kostbaren Buchumschläge, die häufig mit wertvollen Elfenbeinschnitzereien geschmückt sind, umschließen Meisterleistungen der Buchmalerei, die uns heute noch mit ihren leuchtenden Farben und ihren Goldverzierungen entzücken. Auf beachtlicher Stufe stand auch der Erzguß. Der Braunschweiger Löwe, der zum Symbol der deutschen Ostkolonisation wurde, zeigt eine prachtvoll klare und straffe Stilisierung, wie sie kaum von einer anderen Tierplastik jemals wieder so überzeugend und materialgerecht erreicht wurde.

Abb. 42. Deutsche Kaiserkrone, Nürnberg



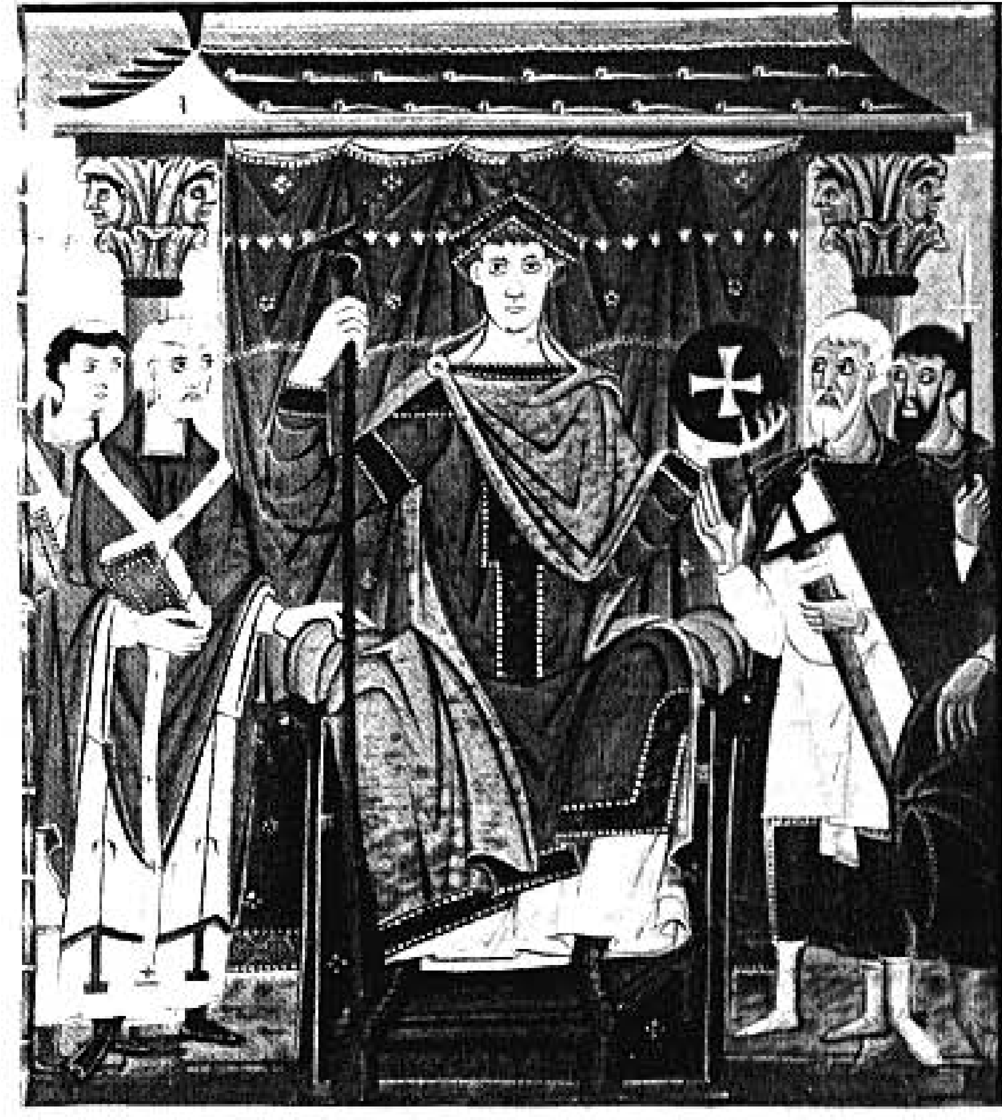


Abb. 43. Huldigung der Nationen (Sclavinia, Germania, Gallia, Roma) an Otto III., München, Staatsbibliothek



Abb. 44. Freiburg i. B. Münster von Südost

Die Gotik

In Deutschland war mit dem Untergang der Hohenstaufen und dem anschließenden Interregnum eine andere Zeit angebrochen. Die aristokratische Kultur des Kaisertums und Rittertums verschwand, die Städte mit ihrem Bürgertum gewannen Macht, der Einfluß der Kirche nahm zu und verbreitete, besonders unterstützt von dem neu auftretenden Bettelmönchtum, eine intensive christliche Religiosität. Fanatisches Mönchtum und fleißiges Bürgertum werden die Träger der gotischen Kultur.

Die Gotik hatte sich zuerst in Nordfrankreich entwickelt. Dieses Land hatte nicht die wundervolle Hochblüte des romanischen Stils wie Deutschland aufzuweisen und verweilte deshalb nicht so lange bei ihm. Die Gotik ist ein ausgesprochen germanischer Stil. Nordfrankreich zeigt ja in dieser Zeit eine noch fast reine »fränkische« Ein=

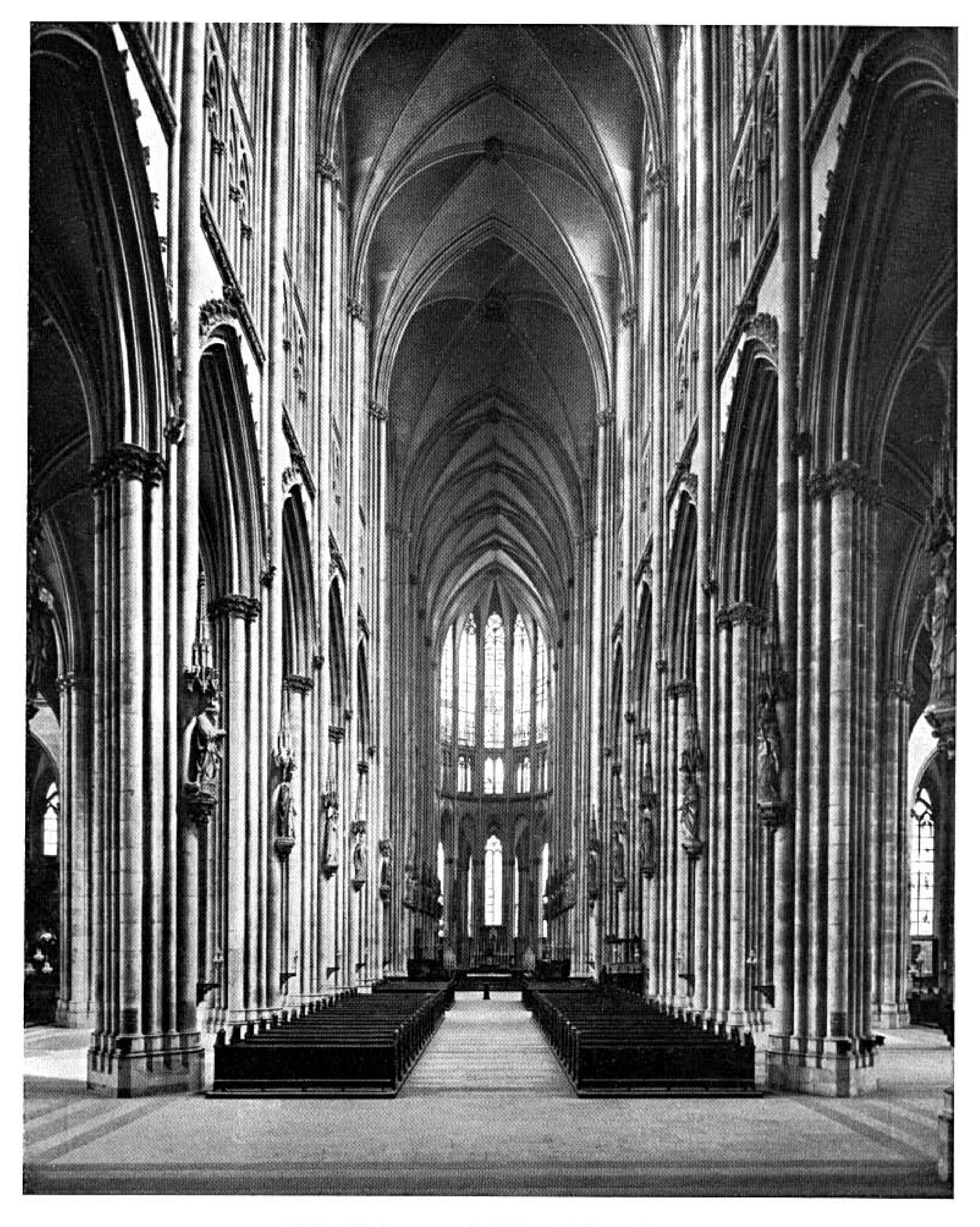


Abb. 45. Innenansicht des Kölner Doms

wohnerschaft. Sämtliche bedeutenden Großbauwerke des gotischen Stils in Frankreich liegen im damaligen germanischen Norden des Landes, wie die Abteikirche von Saint Denis, die Kathedralen von Laon, Noyon, Châlons, Chartres, Amiens, in Paris Notre Dame und die Saint Chapelle und schließlich die prachtvolle Kathedrale von Reims mit ihrer bildhauerischen Durchformung der ganzen Fassade.

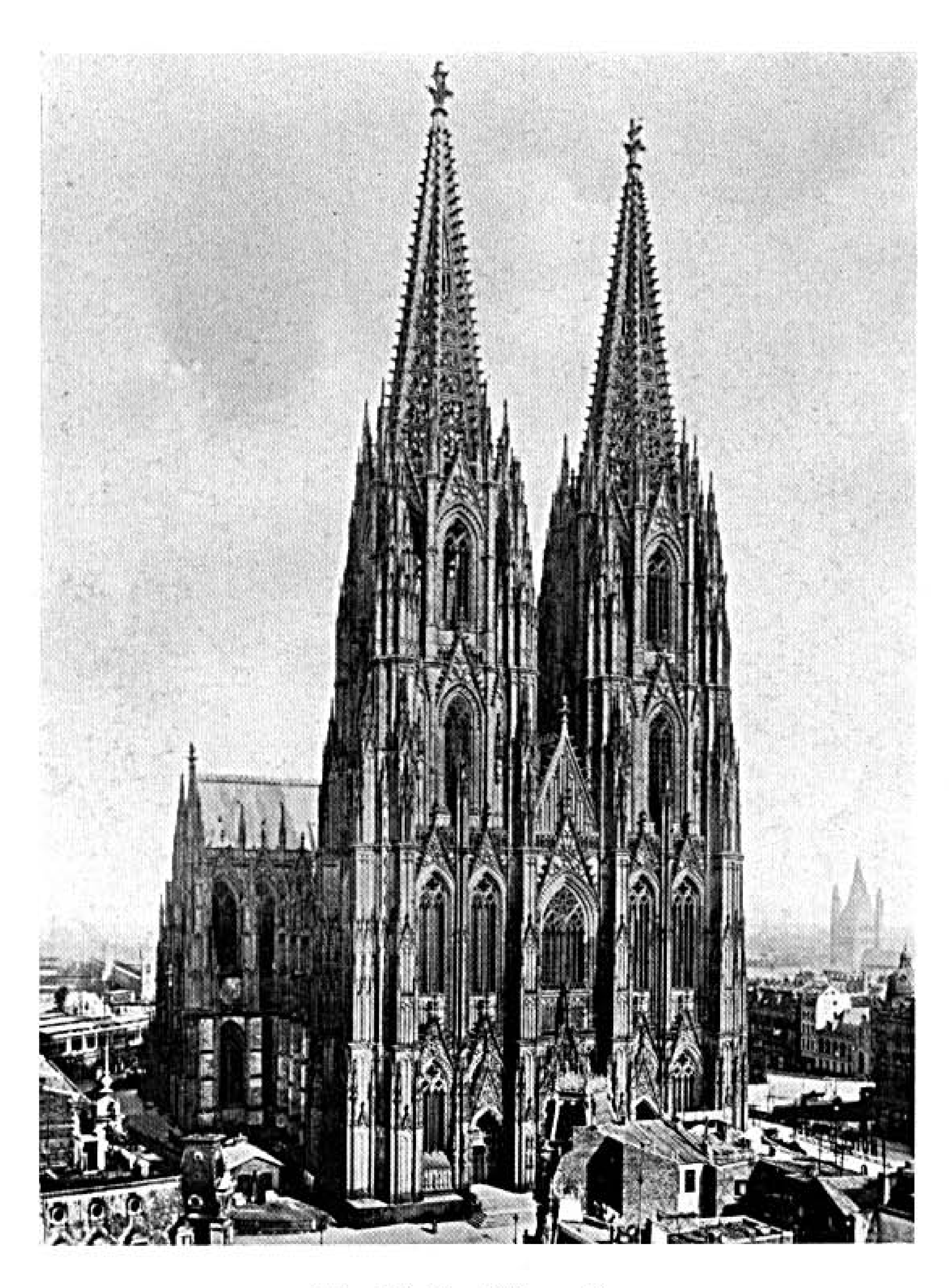


Abb. 46. Der Kölner Dom

Das eigentliche Land der Gotik wurde aber Deutschland, es führte in zweieinhalb Jahrhunderten den Stil zur letzten Reife und Tiefe.
Das Rundgewölbe ist durch den bautechnisch vielseitigeren Spitzbogen abgelöst. Die Baumassen der Romanik sind verschwunden, übriggeblieben ist gleichsam ein Gerüstbau von Schwerkraftlinien. Die restlose künstlerische Verneinung der Schwerkraft des Steines, der in Pfeilern und Gurtbögen in unendliche Höhe steigt, gibt, verbunden mit der düsteren Feierlichkeit der farbigen Glasfenster, dem gotischen Dom eine geradezu unerhört seelische, übersinnliche Wirkung, die ein Ausdruck der inbrünstigen, auf das Jenseits gerichteten Frömmigkeit dieser Zeit ist. Der gotische Dom ist genau so ein organisches Bauwerk wie der griechische Tempel, denn die Verneinung der Schwerkraft setzt umgekehrt die höchste bautechnische Bejahung dieser Kraft voraus. Verschieden ist nur die Richtung: der griechische Tempel findet seine Vollendung im Ruhen in sich, der gotische Dom in dem aufs Jenseits gerichteten



Abb. 47. Strebewerk am Kölner Dom

Hochtrieb. Der griechische Tempel geht dabei von der Außenform aus und schafft für sie die klassische Form, der gotische Dom von der Innenform, und findet für sie eine Lösung von überzeugender Klarheit und Größe.

Die Außenform des gotischen Kirchenschiffes, die also sekundärer Art ist, wird beherrscht durch das Gewirr von Strebepfeilern und Strebebögen, welche wegen des Fehlens aufnahmefähiger Mauern die Aufgabe haben, den Gewölbeschub des Mittelschiffes nach außen abzuleiten. Eine reiche Fülle von Verzierungen soll diese Einzelteile zusammenschließen. Das Gesamtbild wird bestimmt durch die mächtigen Türme, die trotz des reichen Bildhauerschmuckes einen großen, einfachen Umriß zeigen und dem Gesamtbauwerk eine klare und monumentale Note geben.

Am Kölner Dom wurde gebaut von 1248 bis um 1500, er blieb dann unfertig stehen, bis in den Jahren 1842 bis 1880 seine Vollendung als deutsche Ehrenpflicht erfolgte.



Abb. 48. Ulmer Münsterturm (von der Walfischgasse aus gesehen)

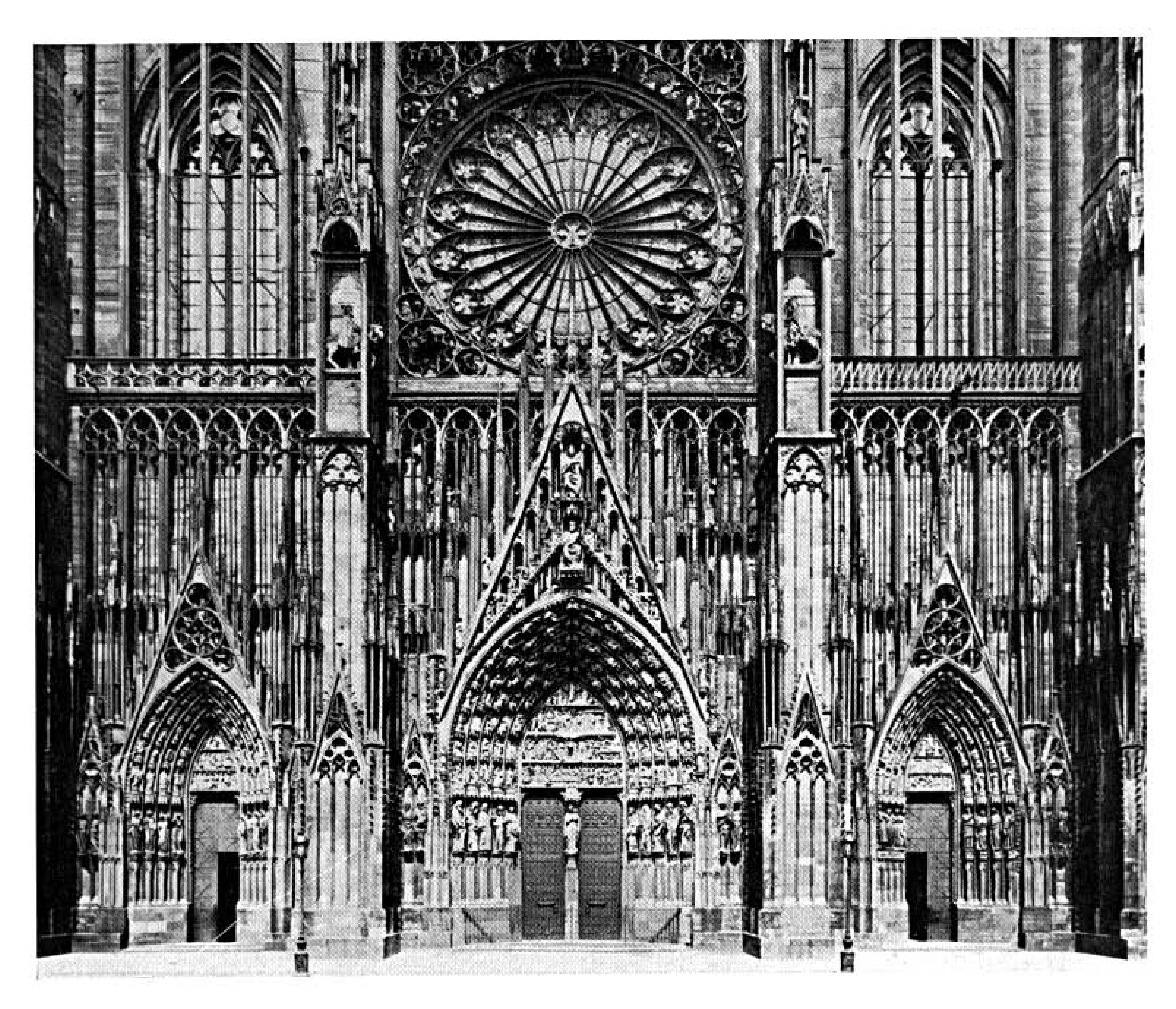


Abb. 49. Westportale des Straßburger Münsters

Die Bauplanung der gotischen Dome stellt einen elementaren Durchbruch eines faustischen Schöpferdranges, ein Streben nach einer einzigartigen, unerhörten Leistung dar, die für Ewigkeiten bestimmt ist. Es ist ein Greifen nach der absoluten Höchstleistung. Andere Gründe, insbesondere praktischer Art, können für ein idealistisches Bauunternehmen, wie es die gotischen Dome darstellen, deren Ausführung Jahrhunderte in Anspruch nehmen und deren Träger mittelgroße Städte sind, nicht gefunden werden. Die gotischen Dome stellen im Verhältnis des Bauherrn zur Größe des Werkes die kühnste Planung der bisherigen Baugeschichte dar. Der einzige deutsche gotische Dom, der im Mittelalter vollendet wurde, ist das Freiburger Münster, das sich durch eine klassische Klarheit und Reife der Formen von den anderen auszeichnet. Von geradezu unfaßbarem handwerklichem Können spricht die Bauplastik der gotischen Dome; sie hat die Aufgabe, selbst den zwangsläufig noch vorhandenen Rest von Mauermassen (z. B. an den Turmfassaden) ganz aufzulösen und seiner Flächigkeit und Schwerkraft zu entkleiden. Zu diesem Zweck überspinnt die Fassade eine Scheinarchitektur zierlichsten gotischen Maßwerkes in einer Feinheit, die eigentlich die zulässigen Grenzen der Materialform längst überschritten hat, die aber von der künstlerischen Konsequenz der gotischen Idee her ihre Rechtfertigung erhält.

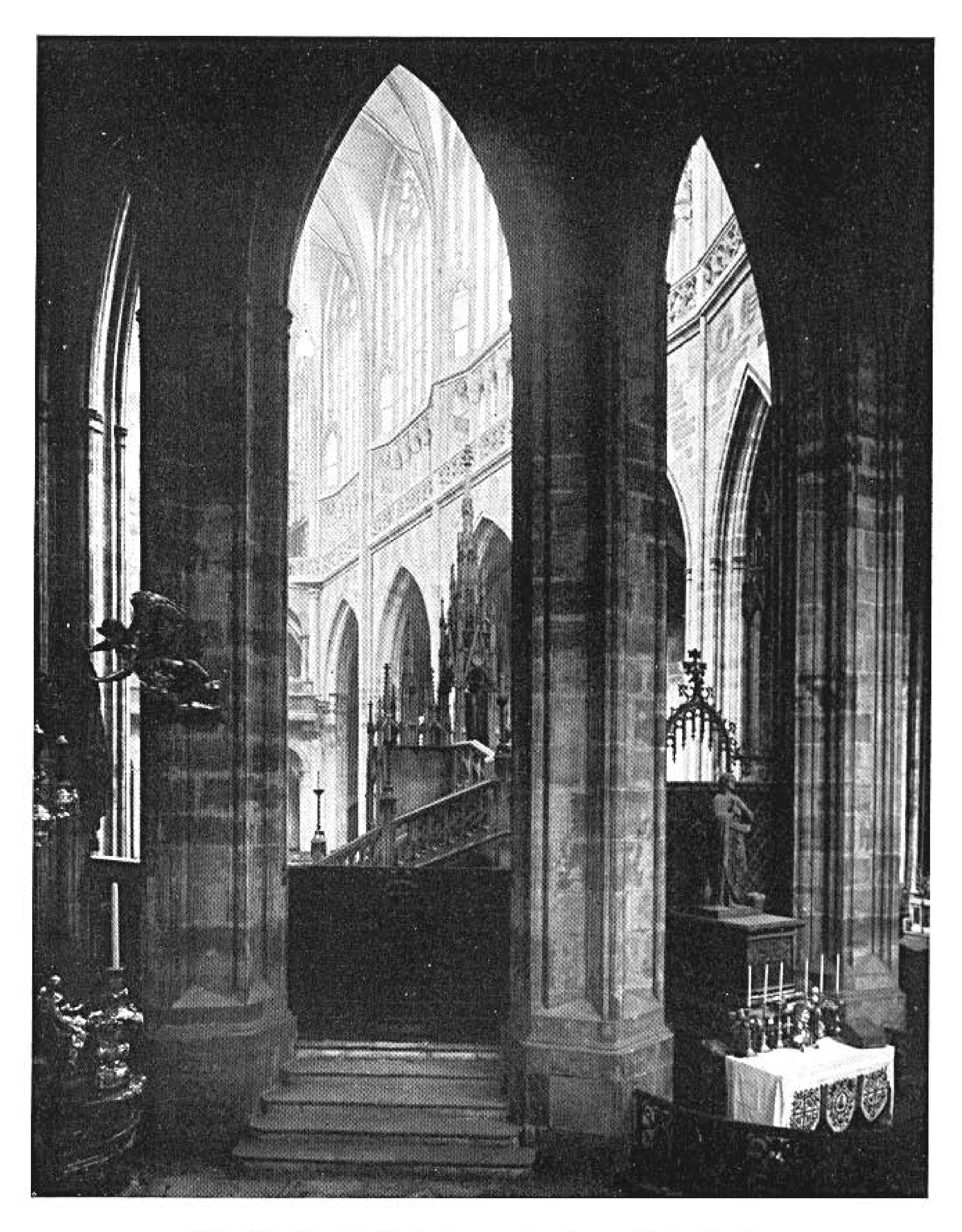


Abb. 50. Prager Veitsdom, erbaut von Peter Parler

Das 14. und 15. Jahrhundert gab der mittelalterlichen Stadt des deutschen Kulturkreises durch die überragenden gotischen Bauten ihr Gesicht. Sobald jedoch die Gotik die ihr blutmäßig gesteckten Grenzen überschritt, wurde sie blutleer und unecht wie in Italien, Spanien, Südfrankreich. Die Echtheit der Gotik ist damit umgekehrt ein Maßstab für die mittelalterliche Zugehörigkeit zum deutschen Kulturraum sowie die Größe der deutschen Leistung. Einer der ältesten und deutschesten Dome der Gotik ist der Prager Veitsdom des Peter Parler. Er ist damit ein ewiger Zeuge deutscher Kulturleistung im Osten und für uns heute in seiner künstlerischen Größe ein Symbol von besonderer nationaler Bedeutung.



Abb. 51. Frauenkirche, München, nördl. Seitenschiff

Die Auflösung aller Formen in die Einzelteile des Gerippebaues, insbesondere die Auflockerung der Mauer in einzelne Stützen mit dazwischenliegenden großen, flächefüllenden Fenstern, konnte der Backsteinbau, auf den große Gebiete Norddeutschlands und auch Südbayerns angewiesen waren, nicht immer durchführen. Insbesondere mußte auf den reichen bildhauerischen Schmuck verzichtet werden. Der Back=

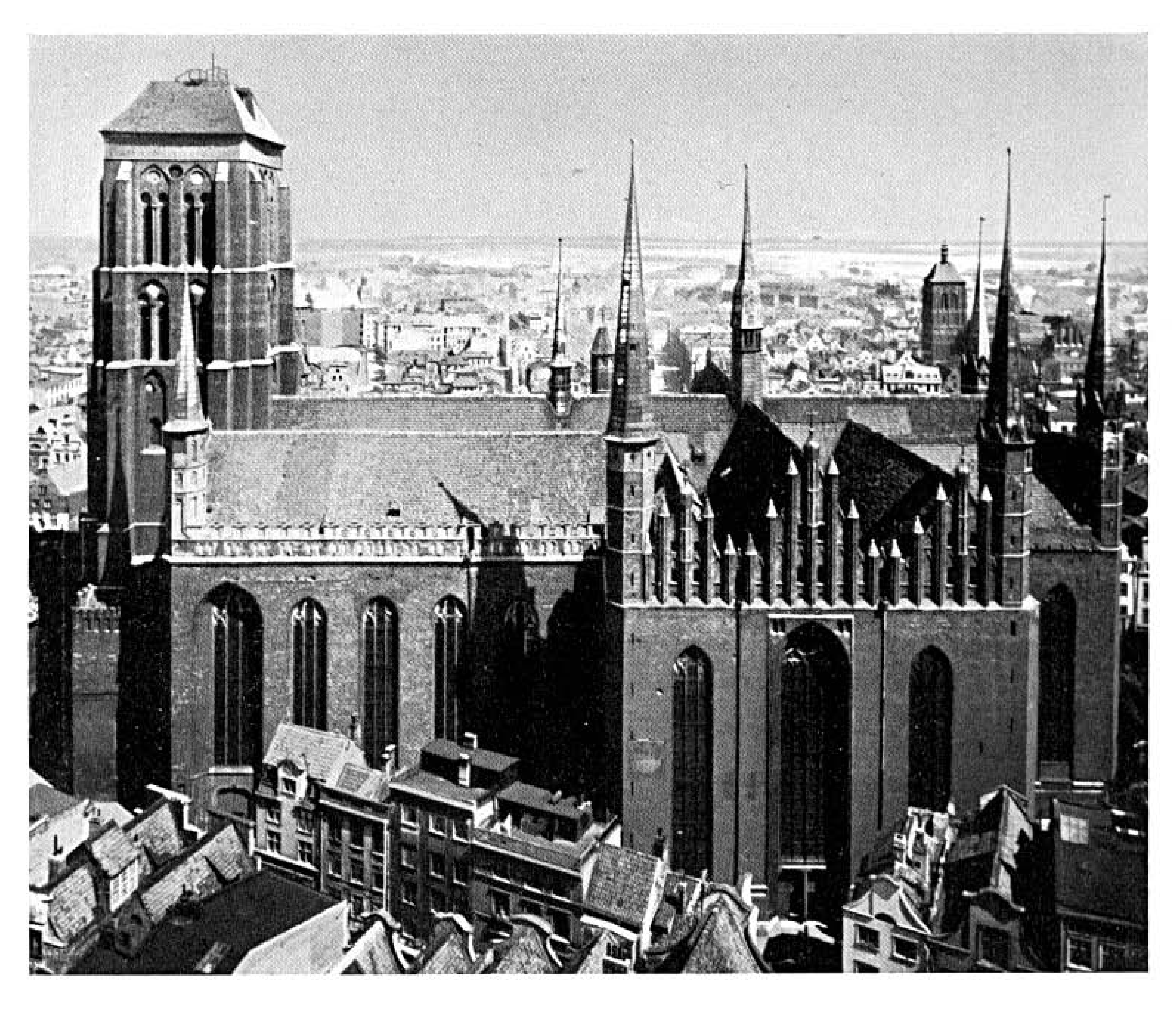


Abb. 52. Marienkirche, Danzig

steinbau mußte also aus Materialgründen große geschlossene Mauern und Baumassen errichten. Er konnte damit von den Hausteindomen nur den gotischen Geist und den künstlerischen Ausdruck übernehmen, nicht aber Einzelformen, und er mußte dafür die einfachste bauliche Formel finden. Dieser Tatsache verdanken die Backsteindome ihre überzeugende eindeutige Wucht, wie wir sie besonders schön in der Danziger Marienkirche sehen, die sich nicht als feine Filigranarbeit wie das Ulmer Münster, sondern mit ausdrucksstarken Massen beinahe lastend über der Stadt erhebt.

Die Backsteindome bevorzugen – wiederum aus Materialgründen – an Stelle der Basilikaform der Hausteindome die einfachere Hallenform, die ungefähr gleich hohe Schiffe besitzt und deshalb auf die die Seitenschiffe überspannenden Strebebogen verzichten kann. Damit verändert sich auch der Innenraum wesentlich. Der Lichtgaden des Mittelschiffs fällt weg, und es bleibt nur noch ein Wald von Säulen übrig. Die schönsten Innenräume der Hallenform bieten die bayerischen Bauten. In den Domen von München oder Landshut ist die Gotik gleichsam auf ihren letzten und einfachsten Nenner gebracht. Eine geradezu klassische Schönheit steckt in der ruhigen Reihung der Säulen, die ohne Unterbrechung aufsteigen und damit einen ebenso ruhigen wie künstlerisch überzeugenden Raum schaffen.



Abb. 53. Rathaus in Stralsund

Die reichste Durchformung und Steigerung erfuhr das deutsche Haus im Bau von Rathäusern, der aber nur dort zu besonderer Blüte erwuchs, wo auf Grund besonderer politischer Macht auch das Selbstbewußtsein des Bürgertums erwacht war. Das war hauptsächlich im Norden Deutschlands in den Städten der Hanse der Fall. Die schönsten Rathäuser finden wir in Münster, Braunschweig, Tangermünde, Lübeck, Stralsund, Thorn und Breslau, sodann in den reichen Gebieten Flanderns. Das Stralsunder Rathaus ist ein Beispiel für die reiche Eigenform gotischer Verzierung, zu der sich der norddeutsche Backsteinbau trotz der Hemmungen des Materials in voller Wahrung seiner Eigenart entwickelt hat.

Abb. 54. Marienburg, Remter

Abb. 55. Marienburg (Ansicht von Südosten)

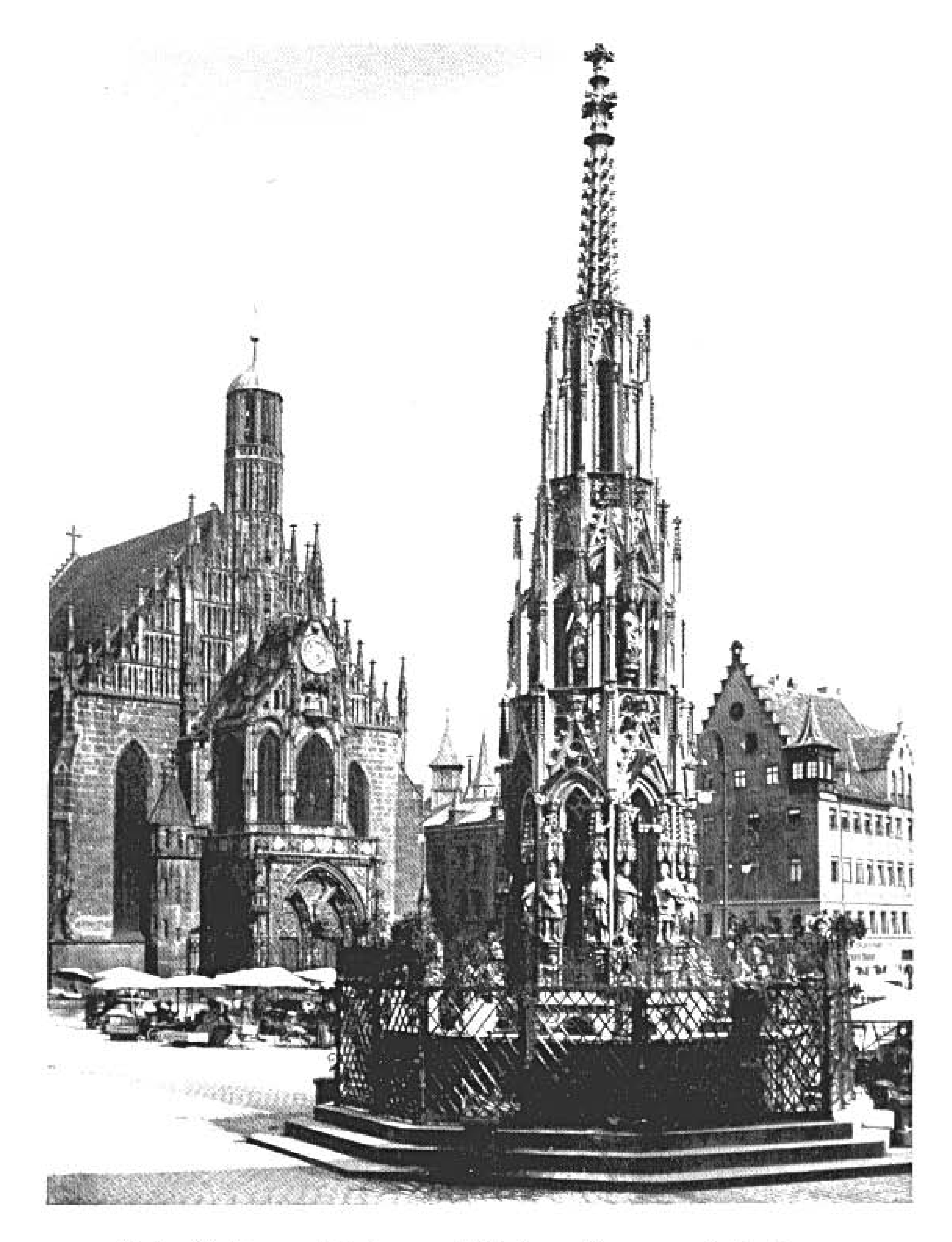


Abb. 56. Frauenkirche und Schöner Brunnen, Nürnberg

Einen unerschöpflichen Reichtum eines aus dem Volke erwachsenden Gestaltens bieten die deutschen gotischen Städte. Stadtplätze, wie der Nürnbergs, gelten uns mit Recht als Verkörperungen deutscher Art, und die Türme, Tore und Brunnen haben einen Zauber in sich, dem sich niemand entziehen kann, sie sind in ihrem landschaftlichen Reichtum und in ihrer Vielgestalt steingewordene Zeugen deutscher Stammeseigenart.

Ein weiteres reiches Gebiet profaner gotischer Baukunst ist der Bau von Burgen. Besondere Bedeutung kommt der vielgiebeligen Burg Eltz an der Mosel zu, der wuchtigen deutschen Kaiserburg in Nürnberg und vor allem dem Kranze der mächtigen Wehrbauten, der sich im Osten des Reiches von den Burgen des deutschen Ritterordens an der Ostsee hinabzieht bis ins österreichische Burgenland nach Kärnten und in die Krain, vom Deutschordensschloß in Marienburg bis zum Schloß Hochosterwitz bei Klagenfurt.

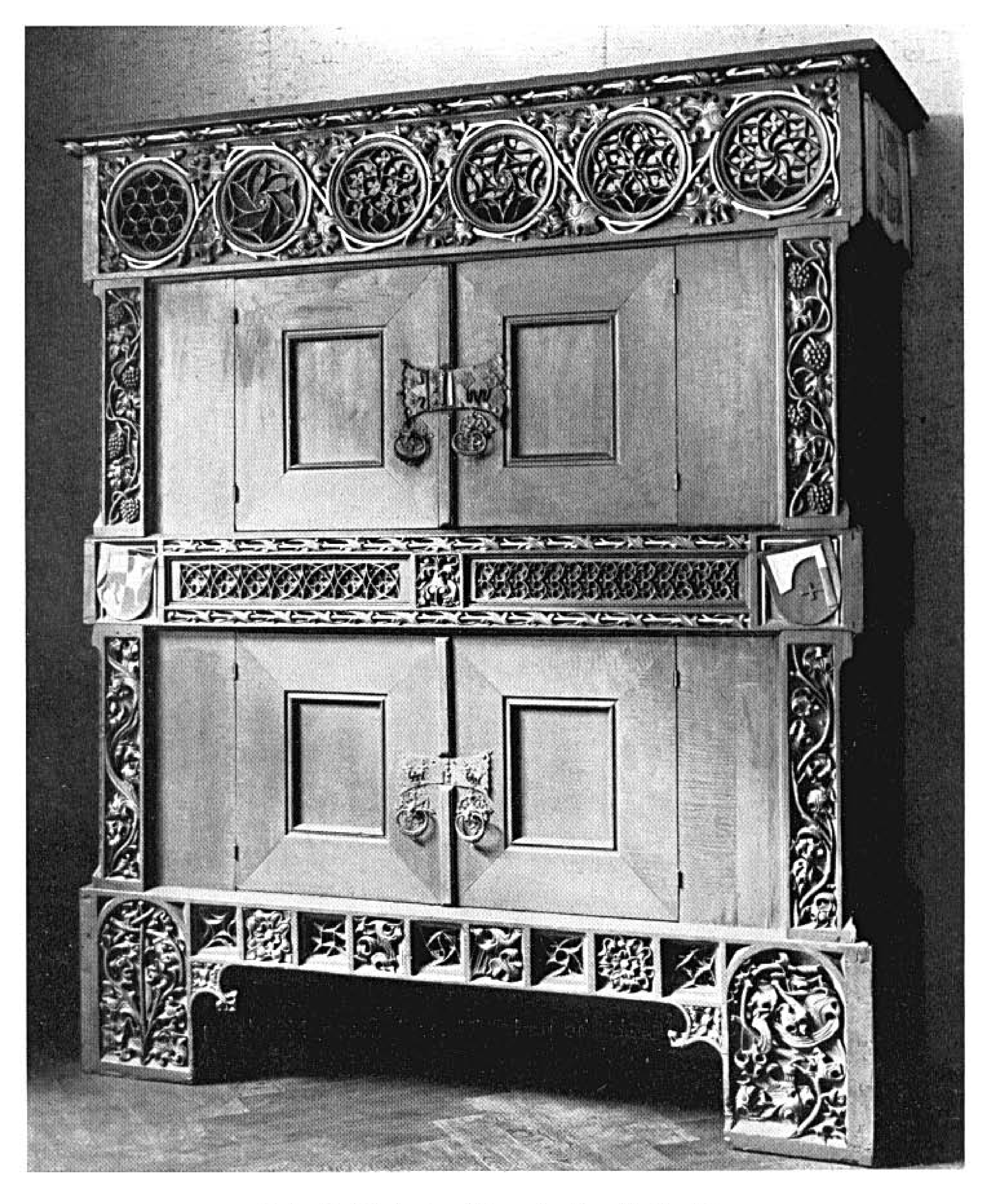


Abb. 57. Gotischer Schrank, Jörg Syrlin, Ulm

Die ganze gotische Welt stand derart im Banne der alles überragenden Architektur der Dome, daß beinahe jegliche Art von Formschaffen von dorther Richtung und Charakter bezog. So tauchen alle Formen, Stabwerk, Vierpaß, Rankenwerk und Rosetten, in den verschiedenen kunstgewerblichen und handwerklichen Aufgaben des Bürgertums in Brunnen, Schränken, Kelchen usw. auf und geben ihnen den Ausdruck stärkster stilgebundener Eigenart. Eine Meisterleistung gotischer Handwerkskunst ist der Schrank des Jörg Syrlin vom Jahre 1465.

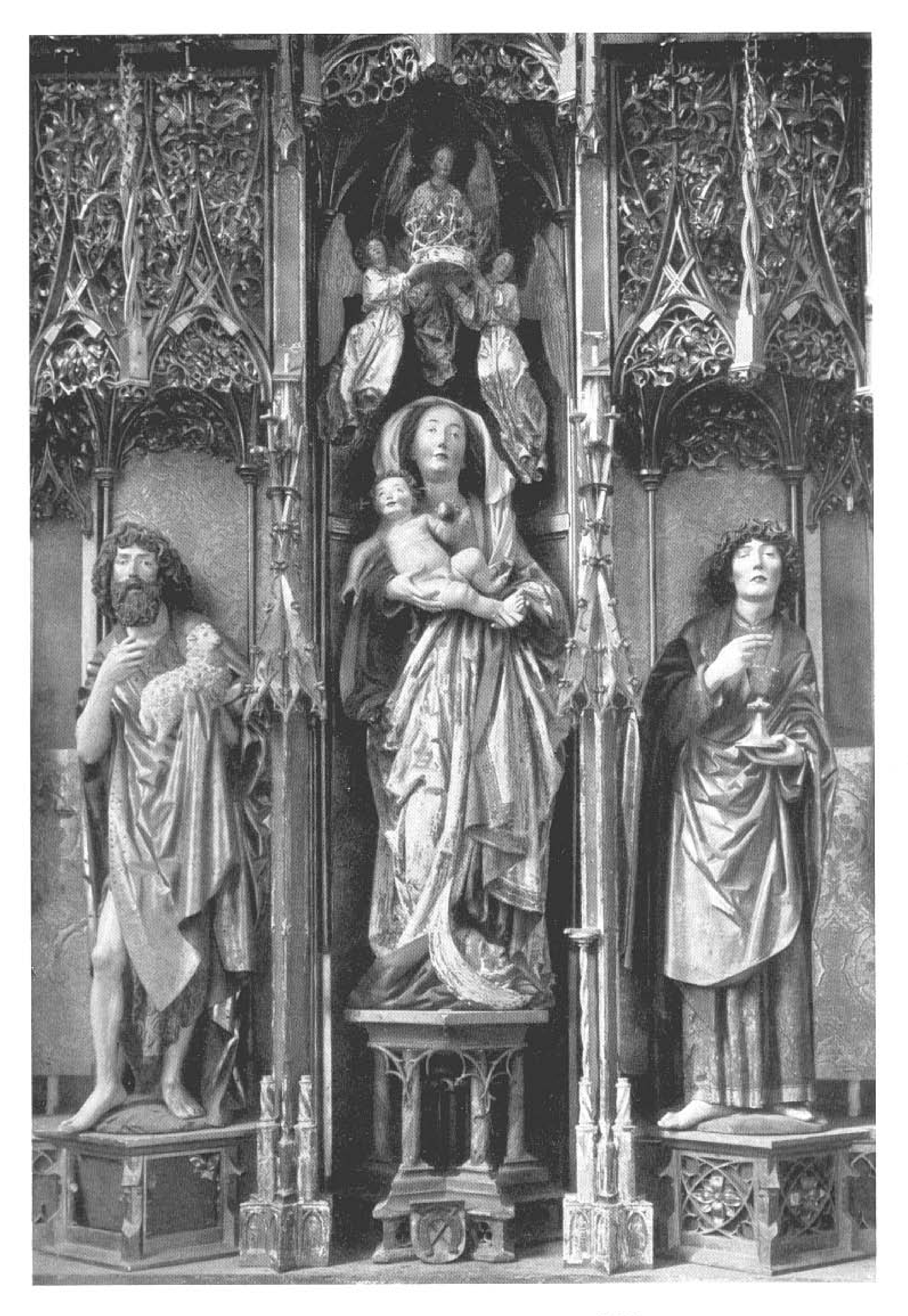


Abb. 58. Hochaltar in Blaubeuren, 1493

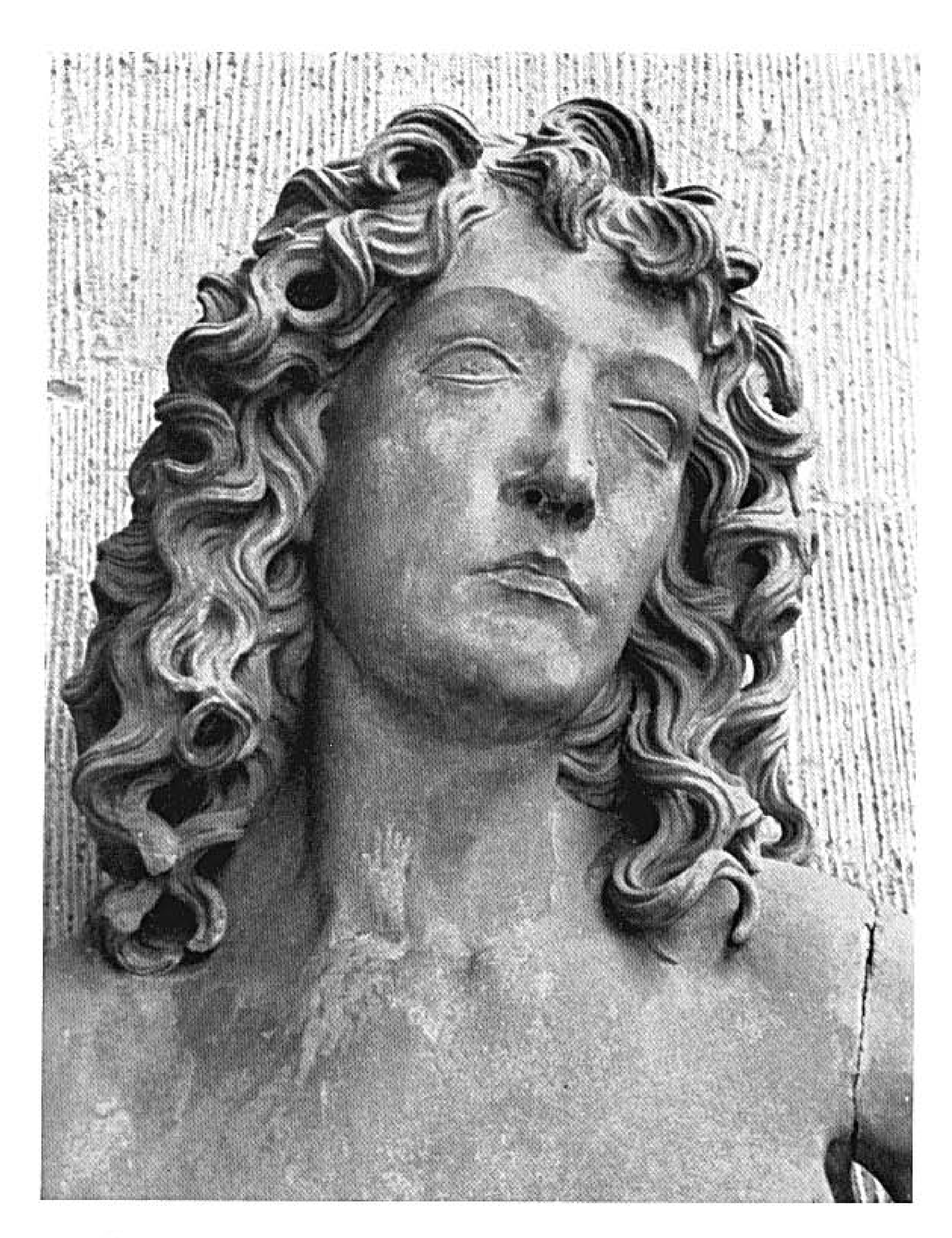


Abb. 59. Tilmann Riemenschneider, Adam, Würzburg, Museum

Die Auseinandersetzung der Gotik mit der neuen Zeit brachte in Deutschland zunächst noch eine Höchststeigerung der Gotik zu letzten überreichen Möglichkeiten in der Spätgotik, die sich vornehmlich im prunkvollen Altarbau äußert. Der Blaubeurer Altar zeigt das spätgotische Ornament in seltener Herrlichkeit. Er zeigt einerseits noch typisch gotische Heilige, welche die ornamentale »S-Linie« gleichsam mit gebrochenem Rückgrat dastehen läßt. In solchen Figuren, die charakteristisch für das fehlende Körpergefühl der Gotik sind, ist wohl am eindeutigsten der größte Gegensatz zur Natürlichkeit des Hellenentums erreicht. Neues Leben ist dagegen im Blaubeurer Altar bereits in der herrlichen Frauengestalt der Maria. In den spätgotischen Madonnen hat der deutsche Künstler zuerst den Durchbruch zur Menschlichkeit und zu sich selbst gefunden, sie waren für ihn Darstellungen des zeitlosen Themas »Mutter und Kind«, sie sind es auch für uns und sind uns als solche lieb und wert.



Abb. 60. Anton Pilgram, Selbstbildnis an der Kanzel von St. Stephan in Wien, 1512

Ein Kleinod der erwachenden deutschen Plastik, beinahe in einer Linie mit den Werken der späten Romanik zu nennen, sind Adam und Eva des Würzburger Bildhauers und Bürgermeisters Tilmann Riemenschneider. In einer Zeitenwende lebend (geb. 1468, gest. 1531) schuf er, erfüllt von neuem Geist, aber noch unbeeinflußt vom italienischen Formenschatz, in den zwei Gestalten wundervolle Bilder deutscher Men=



Abb. 61. Mittelrhein. Meister, Das Paradiesgärtlein, Städel, Frankfurt a. M.

schen. Eine auf deutschem Boden gewachsene Form hat hier ihre Edelreife gefunden. In Riemenschneider findet die gotische Plastik ihren schönsten und lebensvollsten Ausklang. Berühmt sind weiterhin seine Schnitzaltäre in Creglingen, Dettwang und Rothenburg o. d. T.

Gleichzeitig erwächst ein neuer Typ des deutschen Künstlers: Klar und deutsch, aufgeschlossen der Welt und der Natur gegenüber, zugleich aber tief und innerlich. So stellt sich der Baumeister des Stefansdomes in Wien an der Kanzel dar. Er blickt nach vollendetem Werk aus einem Fenster gleichsam in die neue, erwachende Zeit. Denn die Zeit der ihres Wertes bewußten Persönlichkeit ist angebrochen. Er schuf uns damit wohl eine der schönsten Darstellungen des deutschen Menschen überhaupt.

Der gleiche Kampf um eine neue Einstellung dem Leben und seinen Wirklichkeiten gegenüber läßt sich in der deutschen Malerei verfolgen. Um 1400 beginnt er, um 1500 wird er durch Dürer und seine Zeit entschieden. Zug um Zug wird dabei die Natur erobert. Zuerst erscheint zaghaft unter dem gotischen Goldhintergrund die Landschaft mit Städten und Burgen, dann malt man bereits den blauen Himmel dazu, und schließlich kommen die ersten Versuche, das Dunstige der Atmosphäre oder gar besondere Naturstimmungen zu schildern. Einen schüchternen Anfang dieser Reihe bilden Schilderungen aus dem Leben dieser Zeit, wie z. B. das Paradiesgärtlein eines mittelrheinischen Meisters. Die Darstellungsart hat hier noch nichts mit einer Richtigkeit im perspektiven Sinne zu tun, wie sie von der Renaissance ab üblich

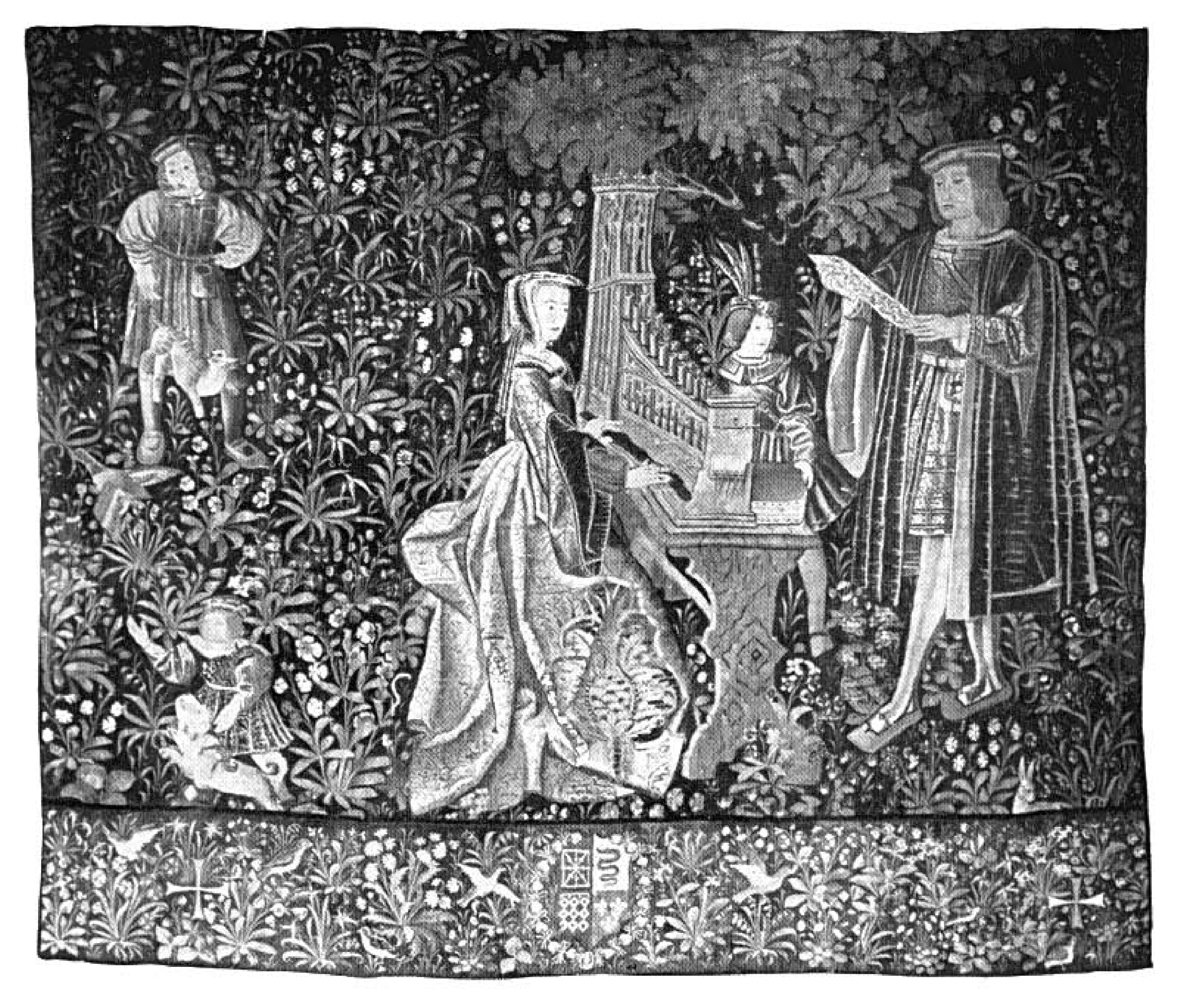


Abb. 62. Gotischer Wandteppich, Angers, Dom

wurde, sie beschreibt vielmehr jede Einzelheit im Sinne einer höchstmöglichen Anschaulichkeit und Formklarheit. Man beachte etwa die Schilderung eines Baumes in seinem Aufbau aus Stamm, Zweigen und Einzelblättern, die ihrerseits wieder gruppenweise zusammengefaßt sind, oder der Maiglöckchen oder des wuchernden Krautes oder der Speisen auf dem Tisch! Man beachte ferner die prachtvolle Eindeutigkeit und Anschaulichkeit aller Gebärden! Die gotische Malerei will genau so wenig Raumtiefe im heutigen Sinne wie z. B. ein Teppich. Auch von ihm verlangt man keine optische Tiefenwirkung, sondern einen bewußt im Zweidimensionalen bleibenden klaren Aufbau der einzelnen Bildelemente. Aus solchen Überlegungen heraus ist auch der Goldhintergrund gotischer Tafelbilder zu verstehen. Das gotische Altarblatt will kein Naturausschnitt sein, es will vielmehr für den gotischen Dom mit seiner düsteren Feierlichkeit ein Akzent sein, der an wichtigster Stelle die Wirkung der Architektur und ihre Stimmung noch weiter steigert. Das gleiche gilt für die gotischen Glasfenster, die in erster Linie ein Stück Architektur darstellen und hieraus ihre Aufbaugesetze beziehen. Das Abgehen der Malerei von dieser Einstellung, die mit dem Beginn der Renaissance erfolgt, stellt eine der größten Umwälzungen der künstlerischen Auffassungen dar.



Abb. 63. Genter Altar der Brüder van Eyck, 1432, Ausschnitt

Einen entscheidenden Schritt, der bereits seiner Zeit weit vorauseilt, stellt der Genter Altar der Brüder van Eyck dar. Er ist, wie in dieser Zeit üblich, ein sog. Flügel= oder Klappaltar, der in einer Anzahl von Einzelbildern einen Ausschnitt aus der christlichen Heilslehre bringt, die den kirchlichen Jahreszeiten entsprechend in ver= schiedener Zusammenstellung dem Volk gezeigt werden. Die Engel zeigen schon eine in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts einzig dastehende Natürlichkeit der Dar= stellung und eine sehr feine Einzelbeobachtung (Realismus!). Aus der wundervollen Brokatkleidung spricht der Reichtum flandrischen Bürgertums.



Abb. 64. Schongauer, Versuchung des hl. Antonius (Kupferstich)

Während sich die Malerei im 15. Jahrhundert Schritt für Schritt in der Beherrschung der Technik, in der Eroberung neuer Darstellungsprobleme weiter entwickelt, steigert sich auch der spätgotische Zwiespalt des weltanschaulichen Hintergrundes dieser Entwicklung der Entscheidung zu. Schongauers Versuchung zeigt in geradezu unheimlicher Offenheit eine krankhafte Ausgeburt der zusammenbrechenden Welt des mittelalterlichen diesseitsfernen Teufels- und Dämonenglaubens. Der Kupferstich als solcher ist in der graphischen Behandlung der Einzelheiten bereits von bestechender Schönheit.

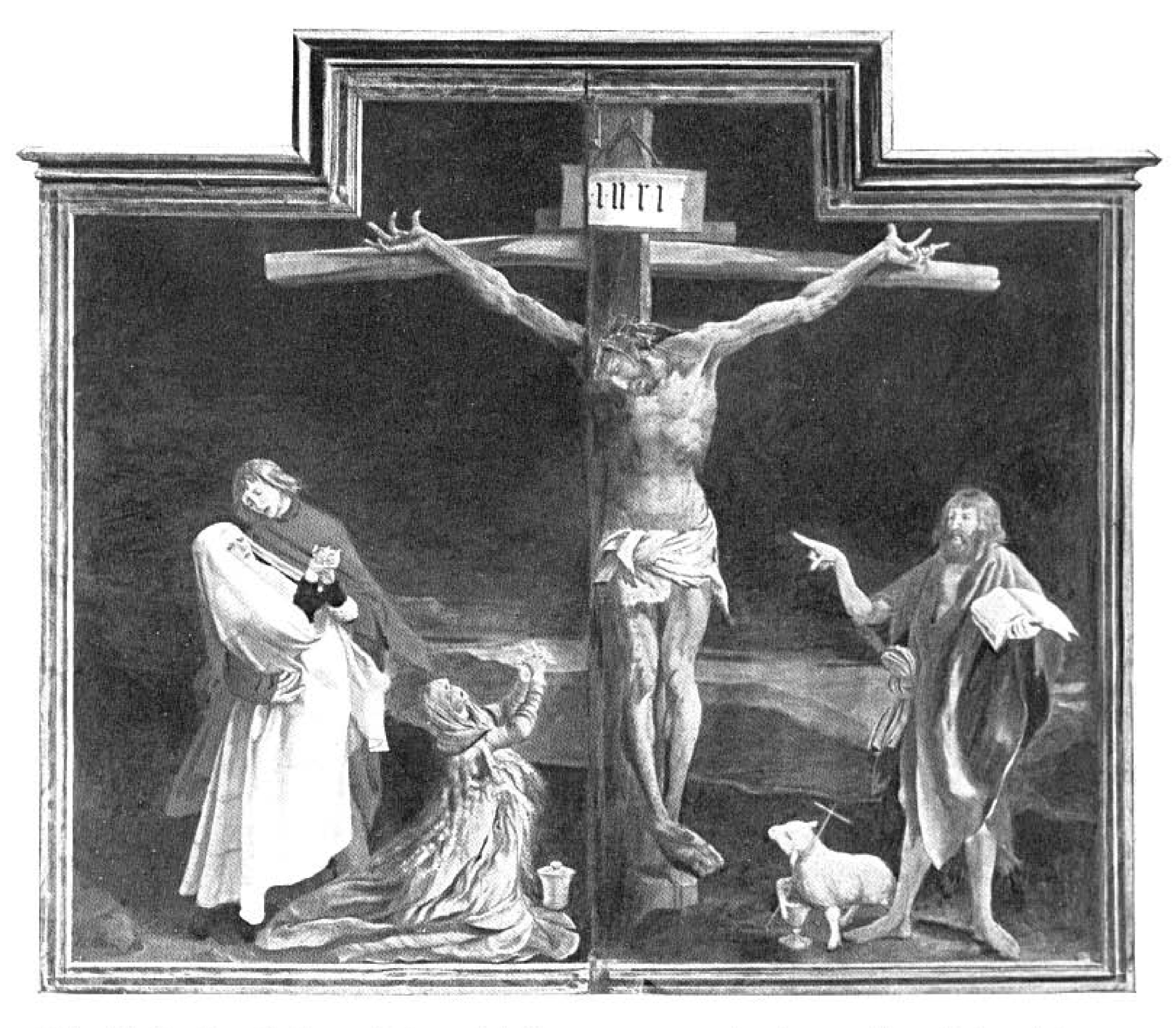


Abb. 65. Mathias Neithart (Grünewald), Kreuzigung vom Isenheimer Altar, Kolmar, Museum

Der Isenheimer Altar von Mathias Neithart, Grünewald genannt, für ein Kloster in Kolmar i. Elsaß gemalt, ist die letzte einsame und zugleich die erschütterndste Äußerung mittelalterlicher Religiosität. Ein Bild trostloser, grauenhafter Qual in dem zerschundenen Antlitz, den schmerzverkrampften Fingern, den aufgedunsenen und unförmigen Füßen! Dieses Übermaß von Leid und Schmerz, das diesen riesenhaften Körper zu Tode marterte, war notwendig, um die Menschheit von ihrer Sündenlast zu erlösen! Es ist die grandioseste Darstellung von Schmerz und Tod und grenzenloser Verzweiflung! Nur deutsche Erlebnistiefe konnte dies so erschütternd gestalten, und auch das nur in einer aufgewühlten Zeit des Zusammenbrechens alter Inhalte und des schmerzhaften Gebärens neuer Werte. Der Isenheimer Altar ist der Schlußakkord deutscher gotischer Gläubigkeit!
Die Mittel der Darstellung haben mit der alten gotischen Tafelmalerei nichts mehr zu tun. Krasse Naturwahrheit und stärkste Anwendung malerischen Aufbaues erzielen bewußt die ungeheure seelische Wirkung, die von diesem Werke ausgeht. Inhaltlich ist der Altar der Abschluß einer Epoche, als Malwerk die weitaus stärkste Neuerung seiner Zeit.

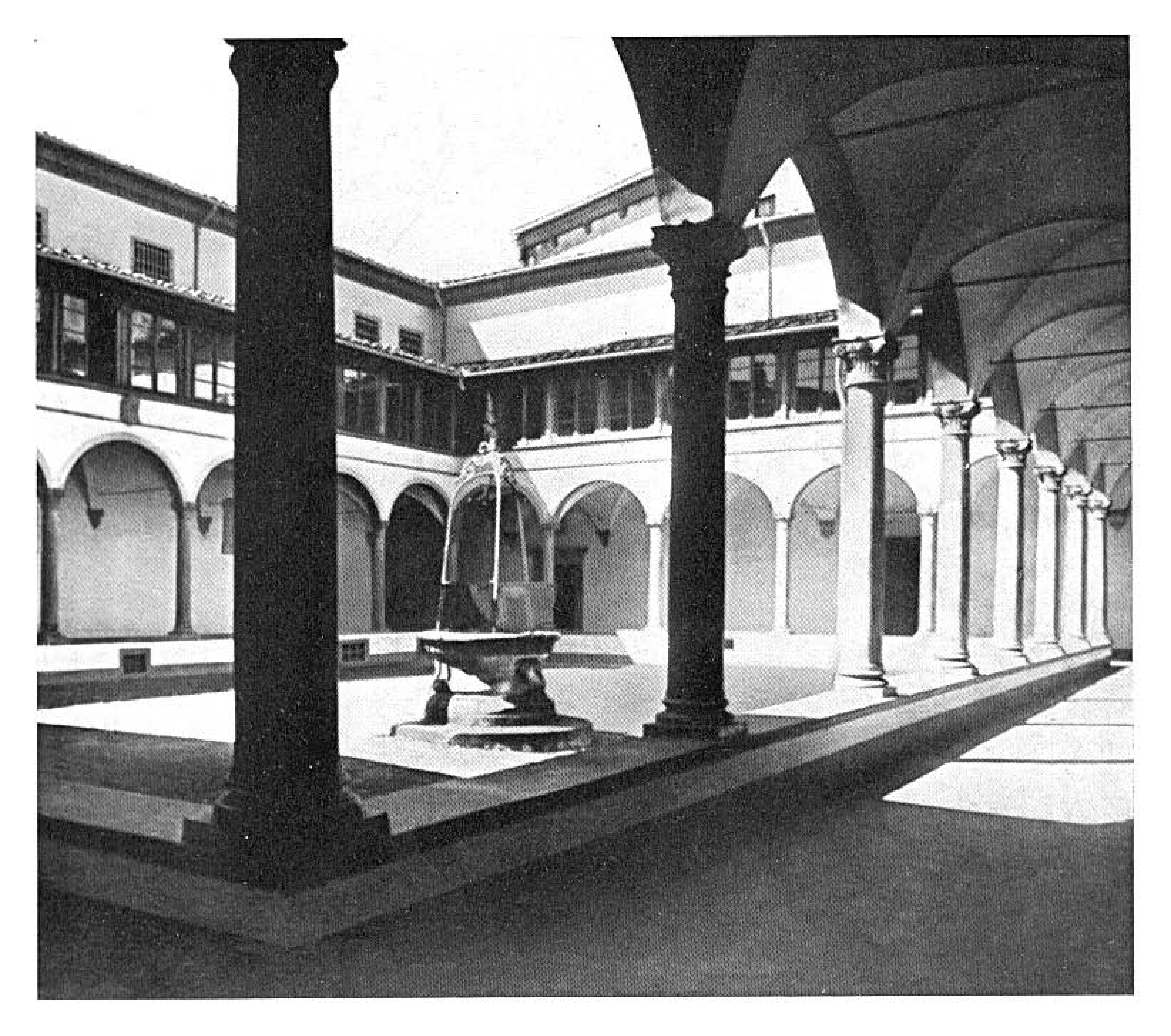


Abb. 66. Fiesole Badia, Hof

Die Renaissance im Süden

Früher als in Deutschland war in Italien die Sehnsucht nach einer Befreiung von der weltanschaulichen Enge des Mittelalters erwachsen. Es tauchten neue Ideale der menschlichen Freiheit und Schönheit auf, die seit dem Zusammenbruch der Antike begraben waren; es bereitete sich eine Wiedergeburt (rinascita, davon »Renaissance«) diesseits gerichteter Kunst vor, die in Italien ihren Anfang nahm und an die Antike anknüpfte. Das frühere Aufkommen der neuen Richtung in Italien erklärt sich daraus, daß Italien der ausgesprochen germanischen Kunst der Gotik ohne inneres Verständnis gegenüberstand, sie nicht erlebte und noch weniger zu Ende lebte, andererseits war gerade in Italien die Erinnerung an die Antike, deren Trümmer es in seiner Erde barg, nie ganz erloschen. Man hatte die gotischen Formen nur modisch dekorativ verwendet wie z. B. am Dogenpalast in Venedig.

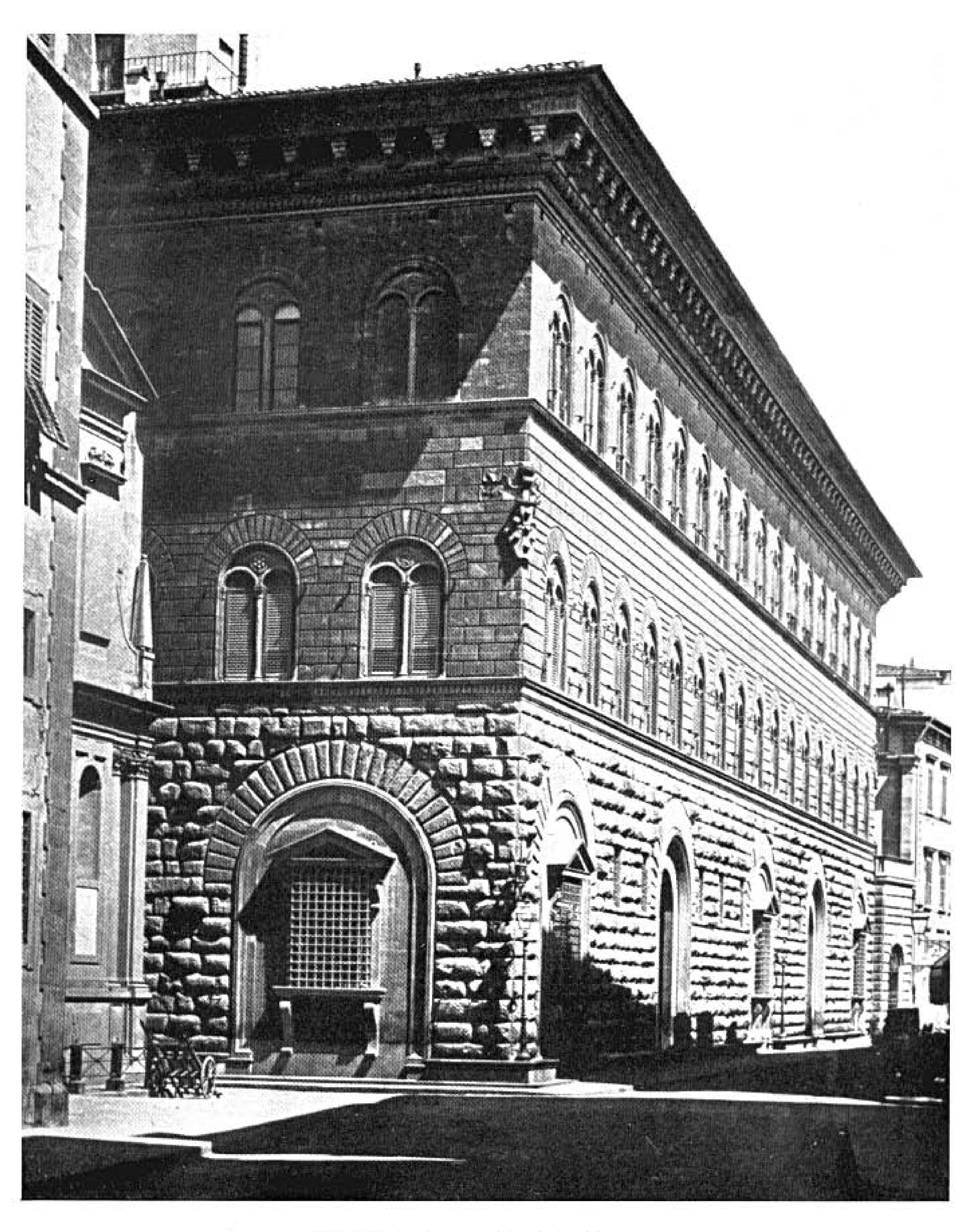


Abb. 67. Palazzo Medici, Florenz

Träger der neuen Richtung war, wie in der Antike, der nordisch bestimmte Volksteil Italiens, der inzwischen durch den neuen Blutzufluß durch die Goten und Langobarden in der Völkerwanderung gestärkt und gekräftigt war und der hauptsächlich den nördlichen Teil des Landes bevölkerte. Die Städte der neuen Kultur liegen denn auch alle nördlich Roms: Florenz, Pisa, Siena, Padua, Parma, Mailand, Mantua, Venedig, Ferrara, Bologna, Urbino usw. Rom selbst war nur nehmend, nicht aber gebend. An Stelle des Kirchenbaues wurde der Profanbau richtung=



Abb. 68. Sangallo und Michelangelo, Hof des Palazzo Farnese, Rom

gebend. Er knüpfte im Bau der großen Adelspaläste an die Antike an. Florenz war der Ort, an dem der italienische Palastbau seine klassische Entwicklung fand. Dort herrschten berühmte Adelsgeschlechter, wie die Medici, deren Name eng mit der italienischen Kultur der Renaissance verbunden ist. Statt gotischer Enge und Schmalheit zeigen die neuen Bauten eine bewußte Breitenentwicklung, statt des gotischen Vertikalismus eine starke Horizontalbetonung der Gesimse, die besonders stark in dem gewaltigen Kranzgesimse in Erscheinung tritt, das den Bau nach oben abschließt. An die Stelle gotischer Feingliedrigkeit der Verzierung tritt die derbe Schwere des rustikalen Quadergefüges. Die italienischen Palazzi sind in ihrer Außenform betont abweisend und einfach; der ganze künstlerische Reichtum konzentriert sich auf den Hof mit seinen Laubengängen, die in den Säulen- und Bogenstellungen gleichsam von selbst auf die Verwendung antiker Vorbilder führen. Der von den florentinischen Baumeistern Sangallo und Michelangelo in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erbaute Palazzo Farnese in Rom zeigt im Hof in seiner reifen Hochrenaissance besonders überzeugend römisches Formengut.



Abb. 69. Sandro Botticelli, Geburt der Venus (Ausschnitt)

Nichts kann in Inhalt und Darstellung überzeugender die Abkehr der kulturschöpferischen Kräfte der Frührenaissance vom mittelalterlichen Denken sowie ihr Wollen und ihre rassische Bedingtheit zeigen als das Bild der blonden Venus des Botticelli mit ihrer reinen, keuschen Schönheit, das zusammen mit dem berühmten Frühlingsbild des gleichen Künstlers 1476-1478 für ein Haus der Medici gemalt wurde. Die frische Morgenluft eines neuen, gesunden Zeitalters will sich hier ankündigen. Derselbe Geist der Frische und Klarheit spricht auch aus den religiösen Bildern dieser Zeit, wie aus dem weltberühmten Magnificat Botticellis, wenn auch lange nicht so überzeugend wie dort, wo Inhalt und Form sich decken.



Abb. 70. Domenico Veneziano, Bild einer jungen Dame

Über die Träger der neuen Kultur geben zahlreiche Bilder Aufschluß, die Zeugnisse einer hochstehenden und gepflegten Bildniskunst sind. Die italienische Frührenaissance weist eine besonders große Anzahl ausgesprochen nordischer Typen auf, sie verraten gleichzeitig die sehr feine persönliche Kultur dieser Zeit.

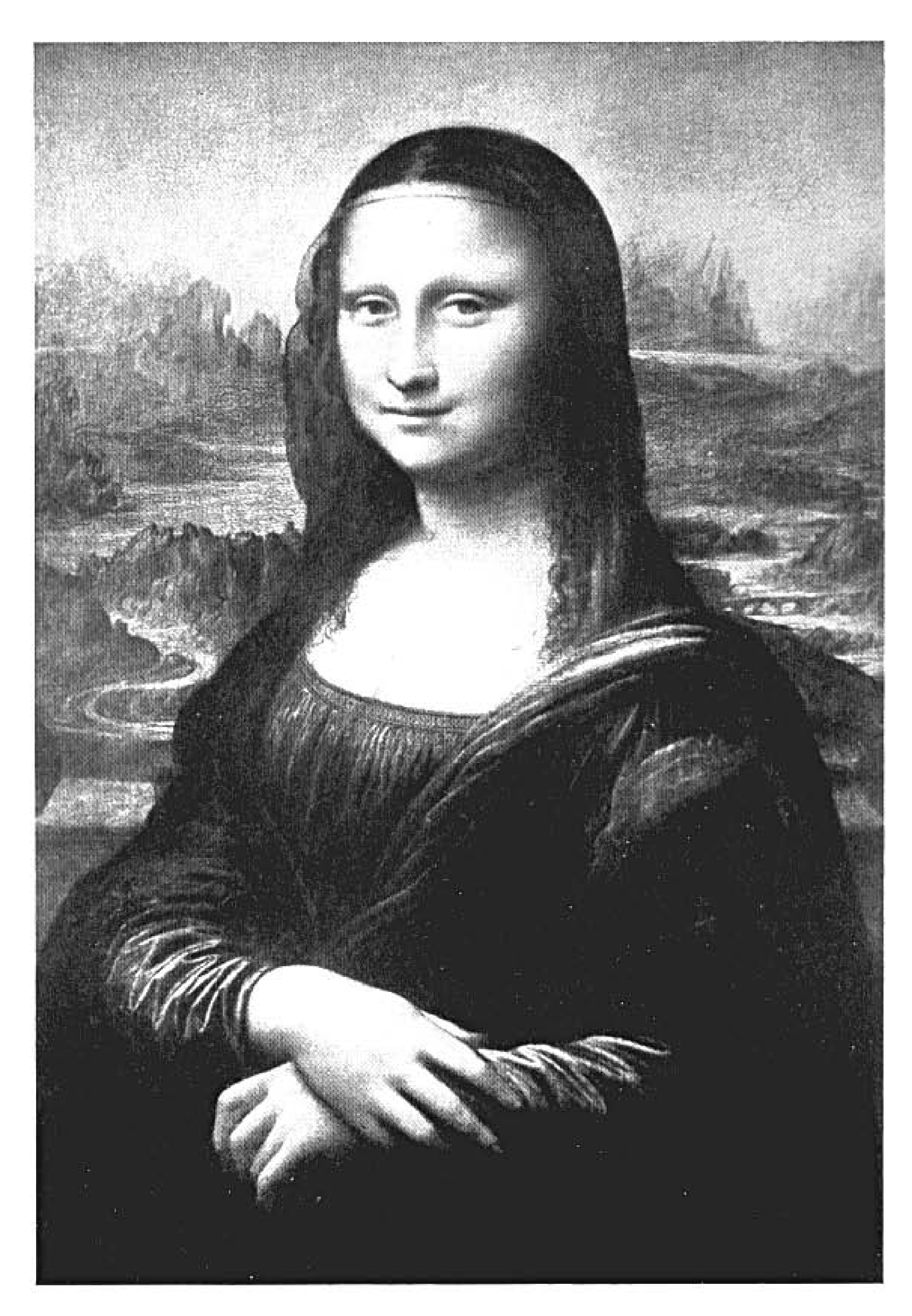


Abb. 71. Leonardo da Vinci, Mona Lisa, Louvre, Paris

Das Jahr 1505 zu Beginn der Hochrenaissance sah drei Künstler in Florenz vereint, Leonardo, Michelangelo und Raffael. Leonardo (1452–1519) war ein ausgesprochener „Renaissancemensch«, aufgeschlossen für alle Gebiete menschlichen Fortschrittes, ein Universalgenie! Er war Architekt, Bildhauer und Maler in einer Person. Sein bedeutendstes Werk »Das Abendmahl« in Mailand (das schon weitgehend verfallen ist) ist ein Meisterwerk der Komposition. Den besten Aufschluß über seine Malerei kann das Bild der Mona Lisa geben. Meisterhaft in seiner weichen, dämmerigen Hell-Dunkel-Malerei, die erstmals die den Körper umgebende Luft und ihren Einfluß auf ein Verschwimmen der Umrißlinien wiedergibt, ist das Bild zugleich eine Höchstleistung feinster psychologischer Charakterisierung.

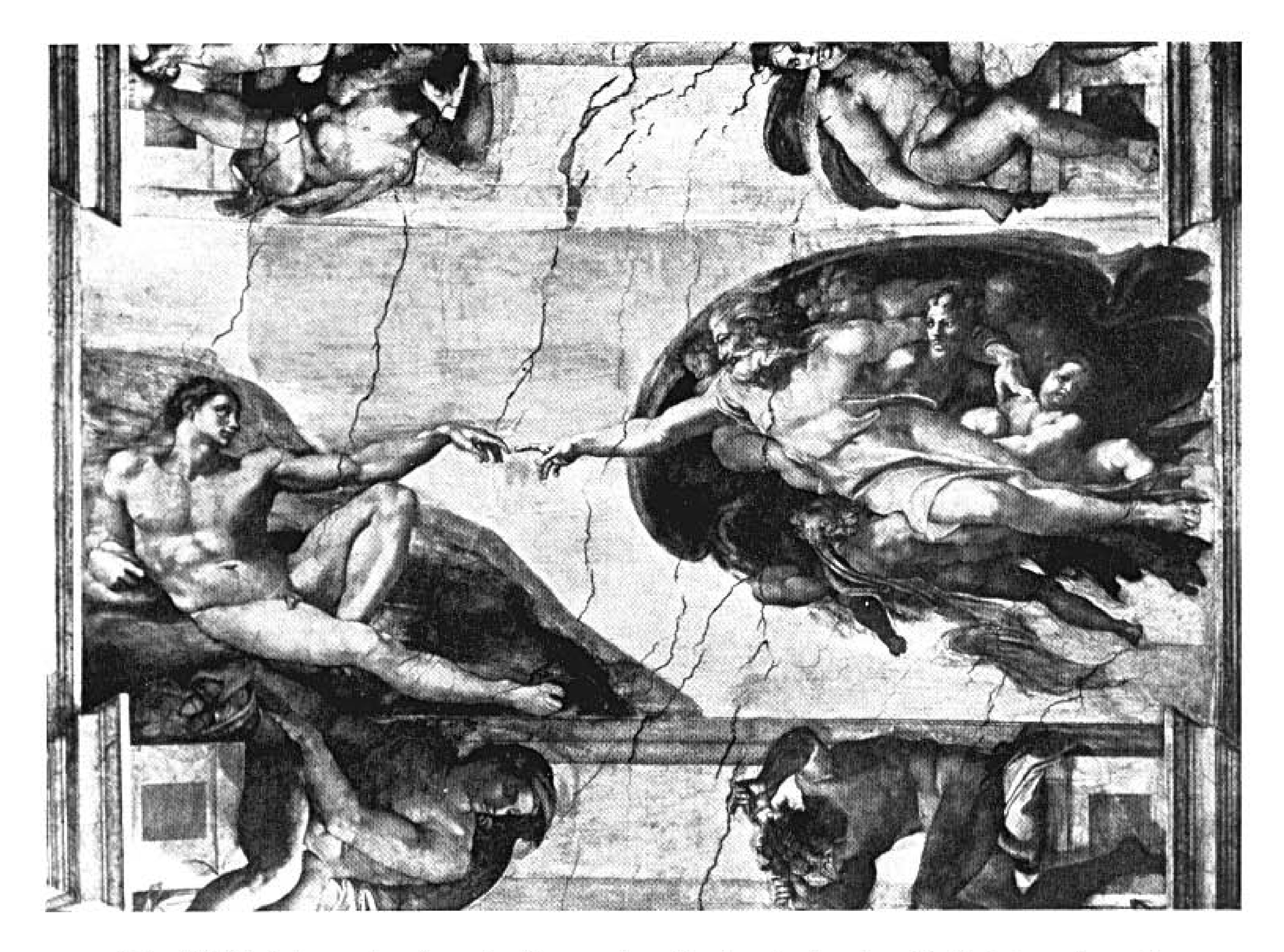


Abb. 72. Michelangelo, Ausschnitt aus dem Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle im Vatikan, Die Erschaffung Adams

Das Papsttum, das im Mittelalter in der Kunst kaum eine Rolle gespielt hatte, wurde in der Hochrenaissance ein eifriger Kunstförderer. Da in Rom eigene Kräfte fehlten, holte man sie aus dem Norden des Landes, vornehmlich aus Toskana herbei. Die Kirche schaltete sich maßgebend in den Ablauf der Renaissance ein, bis schließlich die im Gegensatz zur Kirche entstandene Bewegung in ihrer Schlußentwicklung, im Barock, die mächtigste kulturelle Stütze der kirchlichen Gegenreformation wurde. Papst Julius II. holte Michelangelo nach Rom. Sein Jüngstes Gericht in der Sixtinischen Kapelle, in dem er christliche Gestalten in antikem Geist in heroischer Nacktheit malte, zeigt den sich hieraus ergebenden Zwiespalt, welcher Tragik und Einsamkeit in das Leben des Künstlers brachte. Dieser Zwiespalt steigerte Michelangelo aber vielleicht gerade durch den aufgezwungenen Kampf zu jener titanenhaften Größe, in der er einsam vor der Menschheit steht.

Im gleichen Raume malte Michelangelo auch die Decke. Eine Scheinarchitektur teilt sie in Felder, die teils mit Einzelfiguren, Propheten und Sybillen besetzt werden, teils Szenen aus der christlichen Schöpfungsgeschichte erhalten. Die Erschaffung des ersten Menschen ist ein Beispiel für die monumentale Größe dieser Malerei. Von der ewigen Schöpferkraft Gottes springt der Funke des Lebens über und beseelt das aus der Erde Geborene.

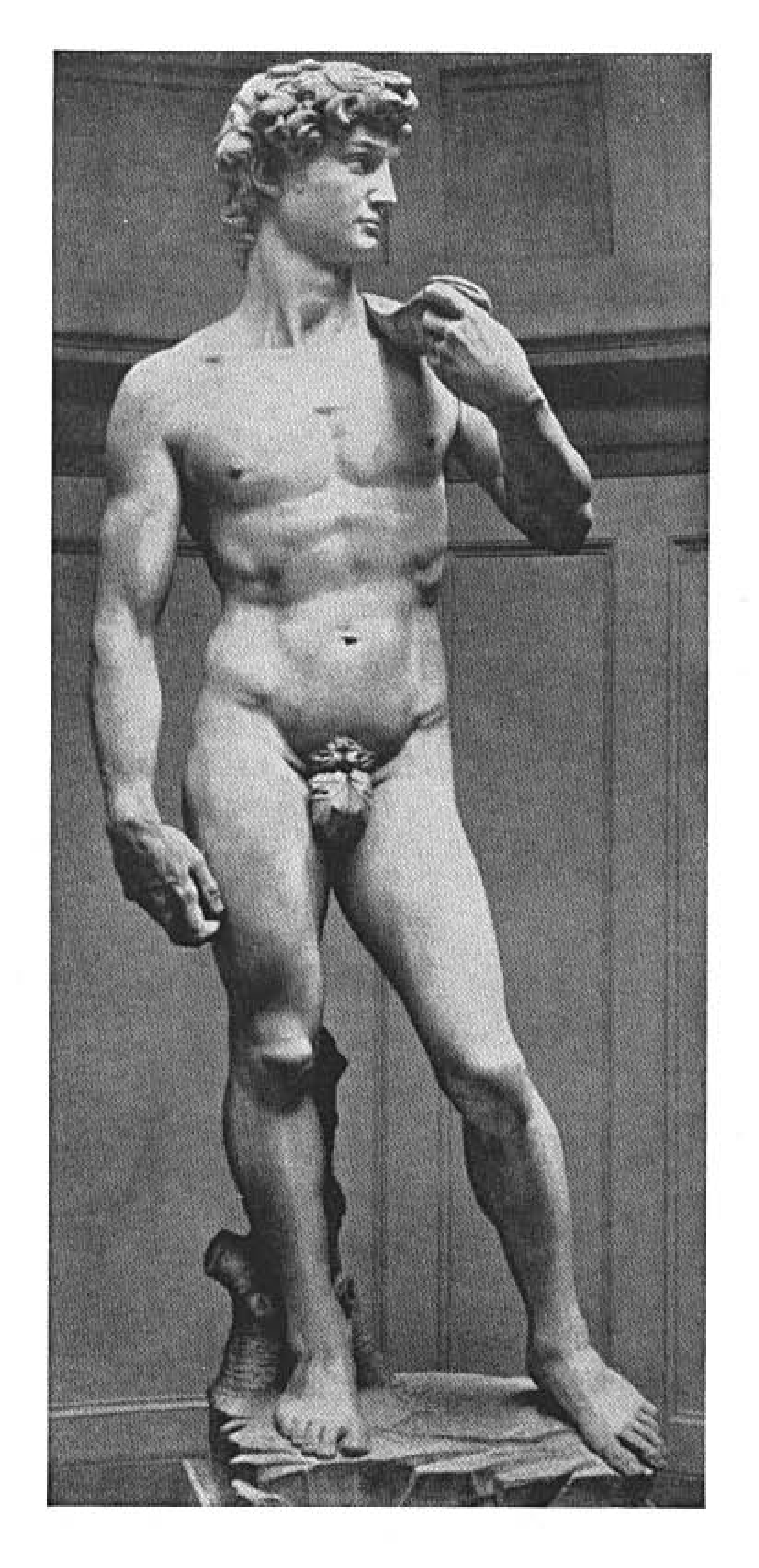


Abb. 73. Michelangelo, David

Die Bildhauerei war die Kunstform, die Michelangelos Natur am meisten lag. Er fertigte keine Entwürfe in leicht zu behandelndem Ersatzmaterial an, um sie hernach mechanisch in Stein zu übertragen, sondern er rang dem Block in unmittelbarer Arbeit Form und Leben ab. Daher sind seine Werke von überzeugender Größe und Kraft. Am bekanntesten sind: Der David, eine fünfeinhalb Meter hohe Kolossalfigur, vom Volke »Der Gigant« genannt, die dem Temperament seiner Jugend entspricht, sodann die Mediceer-Gräber in San Lorenzo in Florenz, die ihn in seinem grüblerischen Ernst und in seiner Problematik zeigen, schließlich das unvollendete Grabmal Julius II. Sein architektonisches Schaffen wird gekrönt von seiner Kuppel der Peterskirche in Rom, die sich durch straffe Tektonik der Linie auszeichnet.



Abb. 74. Raffael, Die Schule von Athen, Vatikan

Auch Raffael aus Urbino in Umbrien (1483–1520) arbeitete im Auftrag Julius II. im Vatikan. Er war ein gefügigeres Werkzeug als Michelangelo. Unter seiner Hand entstand an den Wänden der vatikanischen Säle (Stanzen genannt) eine Riesenkomposition nach der anderen, bald ein christliches Thema, bald ein antikes, je nach Auftrag. Die Schule von Athen z. B. stellt die bedeutendsten Träger der antiken Kultur, Philosophen, Dichter, Forscher und Wissenschaftler, zu lebendigem Wechselgespräch versammelt dar. Im gleichen Raum ist ein zweites Bild, die »Disputa«, einer Versammlung der christlichen Welt gewidmet. Die dritte Wand des Raumes gehört im Bilde »Parnaß« Apoll mit seinem Gefolge. Diese Zusammenstellung, die unbedenklich Christliches neben Heidnisches setzt, charakterisiert am besten die Kulturpolitik der sog. Renaissance-Päpste. Raffael zeigt sich in diesen Fresken als ein gewandter Könner, der aus reichster Begabung heraus jede Aufgabe rasch und zeitgemäß löst. Er verwirklicht hier in größtem Ausmaß neue in der Malerei sich anbahnende Prinzipien. Dies ist die Komposition zum Ganzen, die nicht mehr zuläßt, daß sich jeder Bildteil selbständig seine jeweils anschaulichste Darstellungsart sucht, sondern die jede Einzelfigur einer höheren Ordnung im Rahmen des Gesamtbildes unterstellt und weiterhin die Anstrebung einer starken perspektiven Illusion. Beide Tendenzen haben schließlich in der Malerei der nächsten Epoche, des Barocks, ihre Triumphe gefeiert. Berühmt wurde Raffael auch durch seine Madonnenbilder, die durch glatte Komposition und eine saubere, weiche Malerei bestechen.



Abb. 75. Tizian, Lavinia, Berlin

Rom war also durch die Tätigkeit der Renaissance-Päpste zu einem Mittelpunkt des Kunstschaffens geworden und hatte im weiteren Verlauf die Entwicklung zum Barock, dem Stil der Jesuiten und der Gegenreformation, fest in der Hand. Die wertvollen Künstler sind jedoch auch in der Spätrenaissance nach wie vor im Norden des Landes zu finden, wie Correggio in Parma, Sansovino in Florenz und Venedig, Palladio in Vicenza, sodann die Maler Bellini, Giorgione, Palma vecchio, Tizian, Paolo Veronese und schließlich noch Tintoretto in Venedig. Aus der reichen Fülle sei nur das Bildnis Lavinias, der Tochter Tizians, herausgegriffen. Diese Meisterleistung aus der Hand des berühmten Schilderers blonder Frauenschönheit ist ein Abbild der reichen Lebenskultur, die in Venedig erblüht war. Tizian, der Meister der Farbe, verbindet leuchtenden Kolorit mit der Fortführung der von Leonardo begonnenen weichen Hell-Dunkel-Malerei.

Die gesunde lebensfreudige, norditalienische Kunst findet ihre sinngemäße Fortsetzung in einem ausgesprochen germanischen Land, in den Niederlanden.



Abb. 76. Dürer, Selbstbildnis um 1492, Erlangen, Universität

Die Renaissance im Norden

Die allgemein europäische Erneuerungs-Bewegung, zusammenfassend Renaissance genannt, hat nirgends zu so leidenschaftlichen und folgenschweren Auseinandersetzungen geführt, wie im Norden, und sie läßt sich deshalb auch nirgends so klar in ihren Zielen verfolgen. Im Süden war sie in längerem, ruhigerem Verlauf, gleichsam unter den Augen der Kirche, herangewachsen, die Kirche hatte schließlich um 1500 die Führung übernommen und sie ihren Zwecken dienstbar gemacht. Im Norden geschah die Erneuerung im 15. Jahrhundert im Gegensatz zur Kirche und zu der noch außerordentlich lebenskräftigen Gotik. Um 1500 ist der Sieg der neuen Zeit entschieden. Albrecht Dürer (1471–1528) ist hier der große künstlerische Deuter der Wende. Er lebte in der ganz kurzen Spanne Zeit zwischen Mittelalter und Gegenreformation, in der die Kunst, abgesehen von den Bindungen des Themas, ganz deutsch sein konnte. Höchstes Können, verbunden mit reinstem Wollen und einer suchenden Aufgeschlossenheit allen Kräften der Zeit gegenüber, machen Dürer zum größten deutschen Künstler.

An den Anfang seiner künstlerischen Tätigkeit stellt Dürer seine eigene Persönlichkeit. Kein Künstler (Rembrandt ausgenommen) hat sich so sehr für sein eigenes Ich interessiert und über sein Werden so klar bildhaft Rechenschaft abgelegt wie Dürer. Die Künstlerschaft, die 50 Jahre vor ihm lebte, kennen wir kaum dem Namen nach,



Abb. 77. Albrecht Dürer, Selbstbildnis, 1500, München, Alte Pinakothek

denn sie setzten noch nicht einmal den Namen unter ihr Werk. Dürer dagegen zeichnet sich schon als dreizehnjähriger Junge, wir kennen sein Erlanger Selbstbildnis (1492), sein Selbstbildnis von 1493 (heute in Paris), er hat sich 1498 als eleganten, selbstsicheren jungen Mann gemalt (heute im Prado in Madrid), und schließlich kennen wir sein reifstes Selbstbildnis aus dem Jahre 1500 in München. Ein klarer, reifer und deutscher Mensch, seines Wertes bewußt, blickt uns offen und gerade ins Auge, die erste bewußte Künstlerpersönlichkeit! Symbolhaft steht dieses Werk an der Schwelle der neuen Zeit, geschaffen 1500, in dem Jahre, seit dem wir die Neuzeit zu rechnen pflegen.



Abb. 78. Albrecht Dürer, Die vier apokalyptischen Reiter, Holzschnitt

Dürer war in seiner Jugend selbst noch stark von kirchlich-mystischen Problemen bewegt. Seine Holzschnittillustration der Apokalypse vom Jahre 1497 zeigt in ihrer Formgebung demgemäß auch noch die Unruhe spätgotischer Gestaltung. Einzelne Blätter dieser Reihe, wie die apokalyptischen Reiter, zählen durch die unerhörte Kraft ihrer Formsprache zu den Höchstleistungen der bildenden Kunst.

Der Holzschnitt ist in seiner harten und klaren Linienführung, in der graphischen Schönheit des eindeutigen Nebeneinander von Schwarz und Weiß und in seiner ausgesprochen linearen Wirkung eine bevorzugt germanische Kunst. Es ist deshalb kein Zufall, daß gerade Albrecht Dürer sich seiner so gerne bediente.



Abb. 79. Albrecht Dürer, Ritter, Tod und Teufel, Kupferstich, 1513

Kein Künstler lebte so mit seiner Zeit und half so sehr an ihrer Neugestaltung wie Albrecht Dürer. Eine Welt liegt zwischen der »Apokalypse« und dem »Ritter, Tod und Teufel«. Vier Jahre vor Beginn der Reformation zeigt er dem deutschen Volk das Mannesideal der kommenden Zeit, den Ritter ohne Furcht und Tadel. Den kümmert der ganze Teufelsspuk nicht mehr, der sich ihm in den Weg stellen will, er ist sicher im Gefühl der eigenen Kraft. Ein Vergleich mit dem Antonius Schongauers läßt erst richtig die Größe der seelischen Umwandlung erkennen.

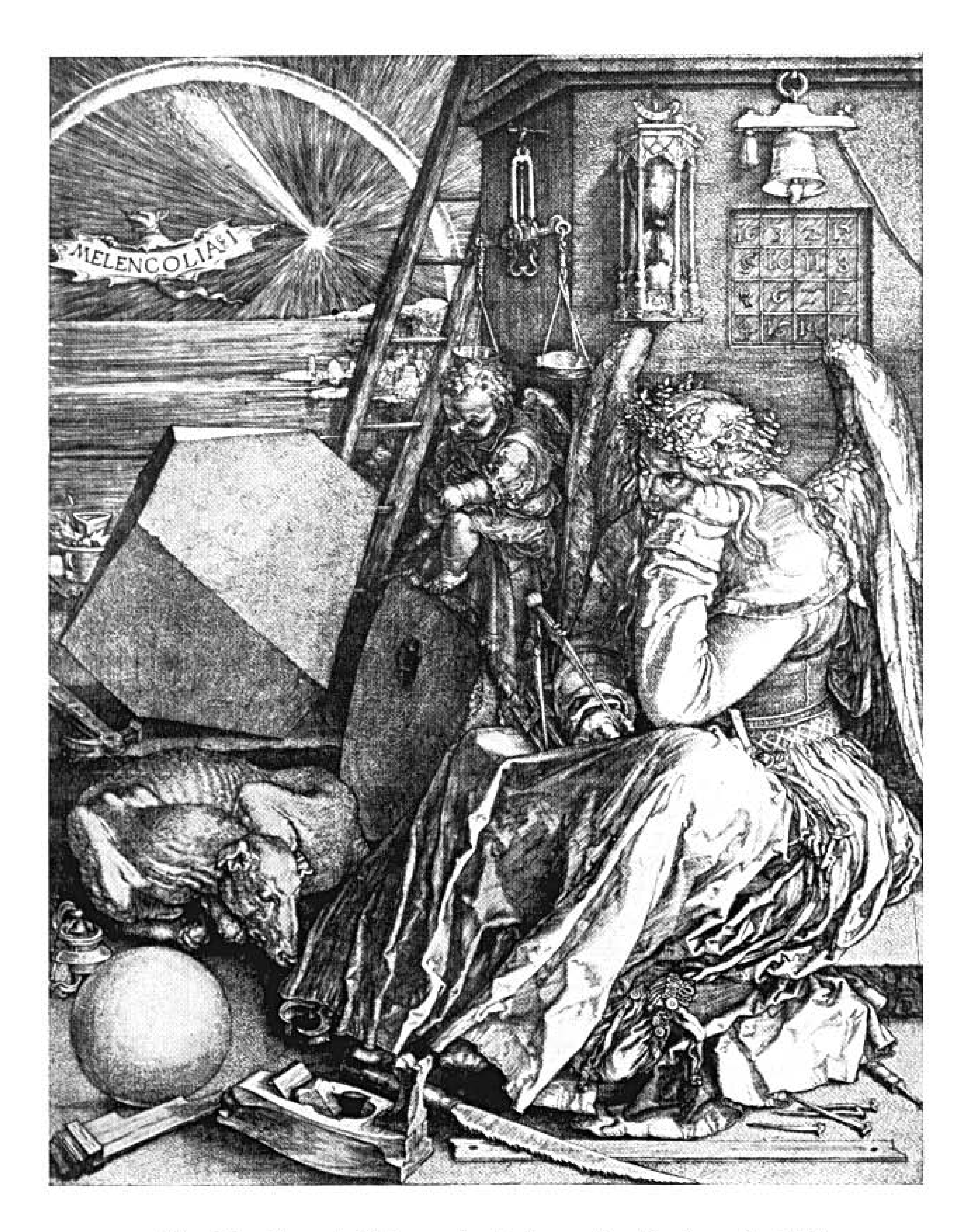


Abb. 80. Albrecht Dürer, die Melencolia, Kupferstich 1514

Hat der mittelalterliche Mensch sein ganzes Weltbild gläubig von der Kirche be=zogen, so versucht Dürer aus der Erforschung der Natur und ihrer Gesetze zur Erkenntnis zu gelangen. Dem menschlichen Forschergeist widmet er ein eigenes Blatt, die »Melencolia«. Allerlei Werk= und Forschungsgerät umgibt die in grübelndes Denken versunkene allegorische Figur, merkwürdiges Zwielicht, gleichsam von den seltsamen Ereignissen am Himmel stammend, erfüllt die ganze Szene. Das von prachtvollem künstlerisch=technischen Können zeugende Bild ist als Verherrlichung des faustischen Dranges des Menschen nach Erkenntnis zu werten, der von Arbeit zu Erfolg und zu neuer Arbeit und zu neuen Problemen eilt, ohne je zum letzten Ende zu gelangen.



Abb. 81. Albrecht Dürer, Das große Rasenstück, Wien

Dürer glaubte an eine alles Höhere in der Welt umfassende mathematisch-kosmische Gesetzmäßigkeit, er glaubte z. B. auch für die Regeln der menschlichen Schönheit einen Zusammenhang mit den in der Natur verankerten mathematischen Prinzipien finden zu können. In der Natur sieht er den Urgrund aller Kunst, »denn wahrhafftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie«. Sein trotz aller mathematischen Spekulation inniges Verhältnis zur Natur zeigt sich besonders reizend in seinen Kleinstudien von Tieren und Pflanzen, wie in seiner Akelei, seinem Rasenstück, seinem Feldhasen, seinem Eichhörnchen, im Veilchensträußchen, die alle durchaus unserem heutigen Empfinden entsprechen und Dürer zu einem in unserem Sinne modernen Menschen stempeln. Den gleichen Geist atmen seine Landschaftszeichnungen. Bei seinen Italienfahrten erlebte er die Gewalt des Hochgebirges, und fortan taucht es neben seiner heimatlichen fränkischen Landschaft in seinen Bildern auf.

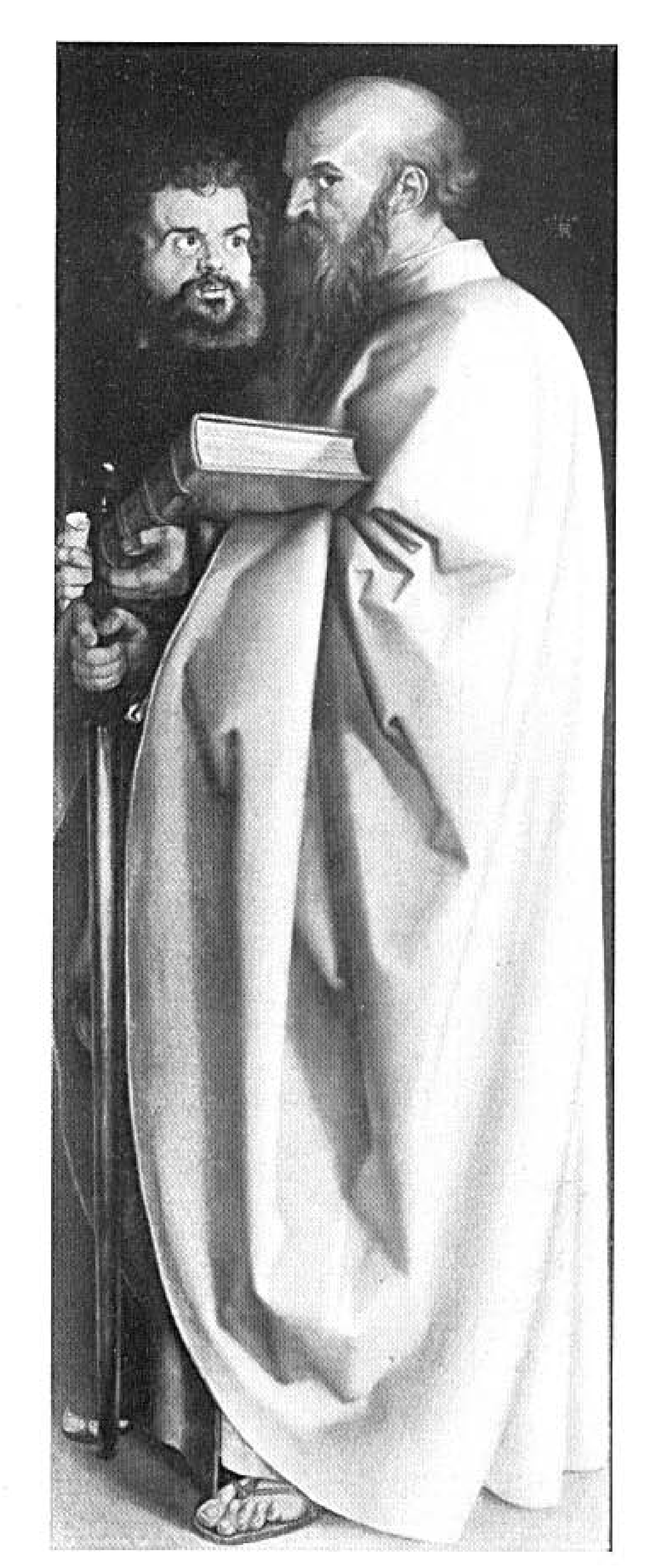



Abb. 82 und 83. Albrecht Dürer, Die vier Apostel, 1526, München, Alte Pinakothek

In dem letzten großen Werk Dürers, den vier Aposteln, erreicht die deutsche Malerei in machtvoll männlicher Gestaltung ihren monumentalen Höhepunkt. Albrecht Dürer, der gerade in seiner hohen, menschlichen Reife tiefinnerliche und gläubige Künstler und Former wahrer deutscher Religiosität, hat die biblischen Figuren zu Symbolen deutscher Gottgläubigkeit gesteigert, und so in den Zeiten der Glaubenswirren ein persönliches Bekenntnis und Vermächtnis gegeben. Albrecht Dürer lagen die Leidenschaftsausbrüche Grünewalds ferne, er meisterte die Zeit trotz inneren Feuers und ständigen Suchens mit Ruhe und Maß, ein Idealbild deutscher Persönlichkeit.



Abb. 84. Altdorfer, Donaulandschaft bei Regensburg, München, Alte Pinakothek

In der hereinbrechenden Verwelschung hatte die deutsche Kunst Dürers nur noch eine kleine Schar Gleichgesinnter, die unbeirrt von den neuen modischen Formen an einer tiefempfundenen naturnahen Malerei arbeiteten. Es sind dies vornehmlich die Meister der sog. Donauschule Albrecht Altdorfer aus Regensburg (vor 1480 bis 1538), Lukas Cranach (1472–1559), der fruchtbare Jahre der Jugend in Süddeutschland verbrachte und später in Wittenberg tätig war (wegen seiner Luther-Bildnisse als »Maler der Reformation« bezeichnet), und Wolf Huber aus Passau (1490–1553). Von Altdorfer besitzen wir das erste selbständige Landschaftsbild der Kunstgeschichte überhaupt (um 1532). Von diesen Künstlern wurde der deutsche Wald entdeckt! Die Schönheit mächtiger Laubmassen, flechtenbehangener Wettertannen wird erstmalig hier in romantischer Versenkung erlebt und geschildert! In dieser Zeit und in dieser Kunst hätte wahrhaftig der Anfang einer neuen großen deutschen Kultur liegen können!

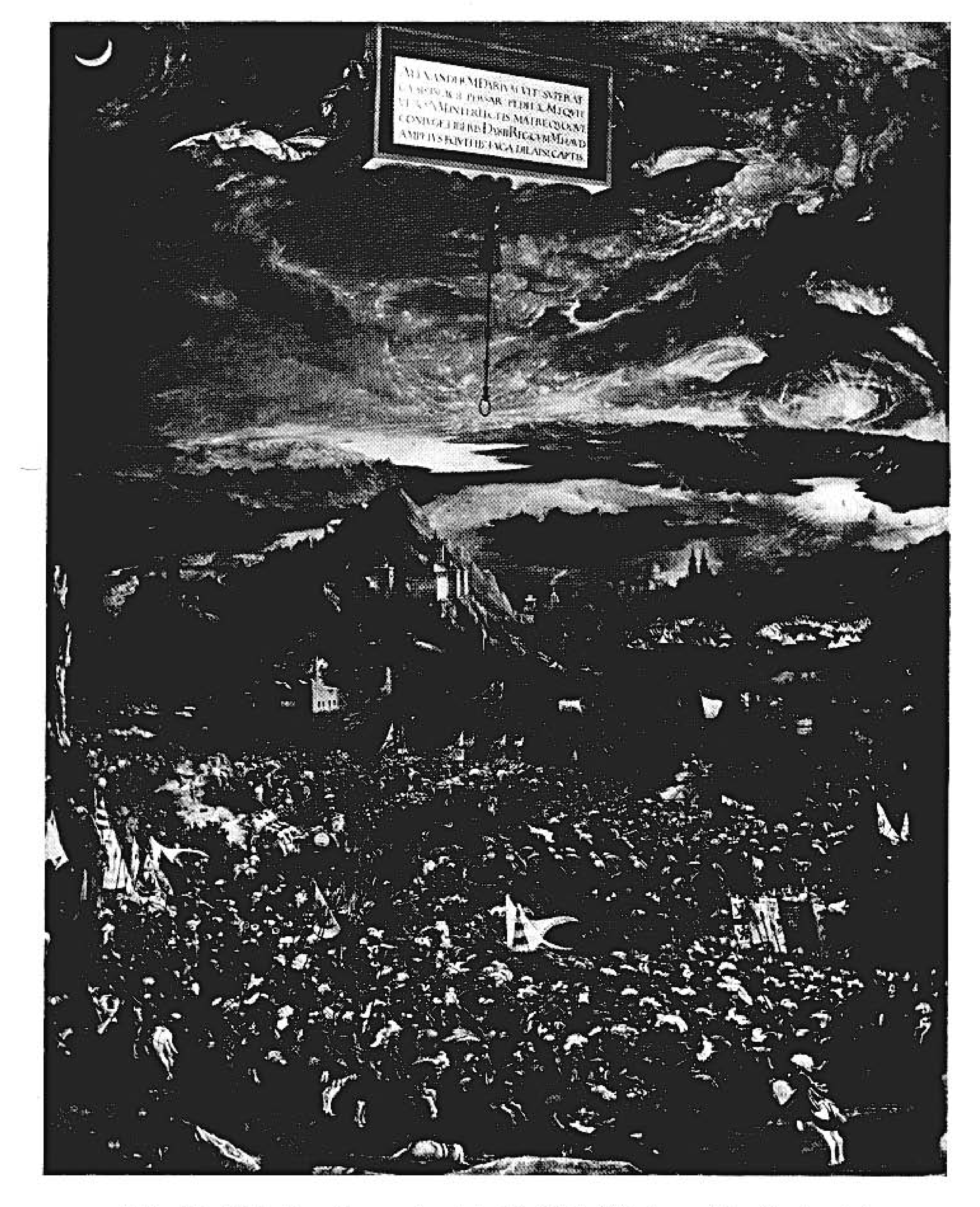


Abb. 85. Altdorfer, Alexanderschlacht, 1529, München, Alte Pinakothek

In der Alexander-Schlacht Altdorfers packt neben der bis ins kleinste durchgeführten Schilderung der gesamten Kampfhandlung wie des einzelnen Ritters das gewaltige Schauspiel eines grandios gesehenen Naturgeschehens. Nie hat auch in den Zeiten ausgesprochener Landschaftskunst der durch Schluchten brodelnden Gewölke über Berggipfel hindurchbrechende Feuerzauber der Sonne eine ähnliche Schilderung erfahren!



Abb. 86. Lukas Cranach, Ruhe auf der Flucht, 1504, Berlin

Auch Cranach zählt zu den Schilderern deutscher Natur; auch er malt die prachtvollen, flechtenbehangenen und zerzausten Tannen und freut sich an all den vielen kleinen Sträuchern, Blumen und Gräsern, die am Waldesrande wuchern. Sein Bild »Ruhe auf der Flucht« hat nichts zu tun mit den dogmatisch-ikonenhaften Darstellungen anderer Zeiten und Völker, es ist in seiner liebenswürdigen Vermenschlichung ein Beweis, wie innig sich deutsche Religiosität und deutsche Naturliebe, die ein Jahrtausend lang künstlich getrennt waren, verbinden lassen, und wie aus dieser Verbindung ein Zauber religiöser Reinheit und Innigkeit erwächst, der nirgends seinesgleichen hat.



Abb. 87. Holbein der Jüngere, Heinrich VIII. von England, Rom, Orsini

Holbein der Jüngere, geb. 1497 in Augsburg, zählt ebenfalls zu den Größen der deutschen Kunst der Renaissance. Seine Stärke ist die außerordentlich feine, saubere und sachlich genaue Malart, die, verbunden mit klarem Farbeneinklang, seine Gemälde zu den kostbarsten Werken der Malerei überhaupt zählen läßt. Nach längerer Tätigkeit in Basel ging Holbein als Hofmaler Heinrichs VIII. nach England und brachte dort, da sich zu seinem handwerklichen Können eine mit knappsten Mitteln arbeitende treffsichere Charakterisierung gesellte, die Bildniskunst zu unerreichter Höhe. Von seiner graphischen Tätigkeit in Deutschland zeigen Bilder zum Kirchenstreit den religiösen Hader, sein berühmter Totentanz aber ist ein Zeichen der ganzen seelischen Zerrissenheit und Aufgewühltheit seiner Zeit.



Abb. 88—90. Holbein der Jüngere, Bilder aus dem „Totentanz"



Abb. 91. Holbein der Jüngere, Der Ablaßhandel

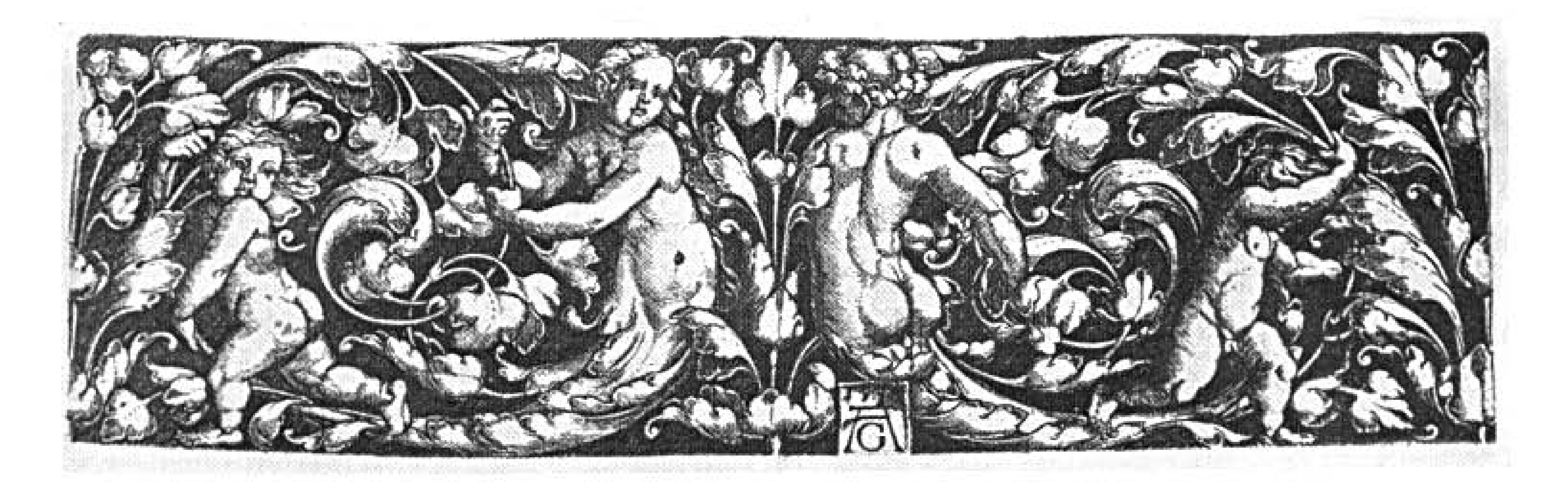


Abb. 92. Aldegrever Renaissanceornament

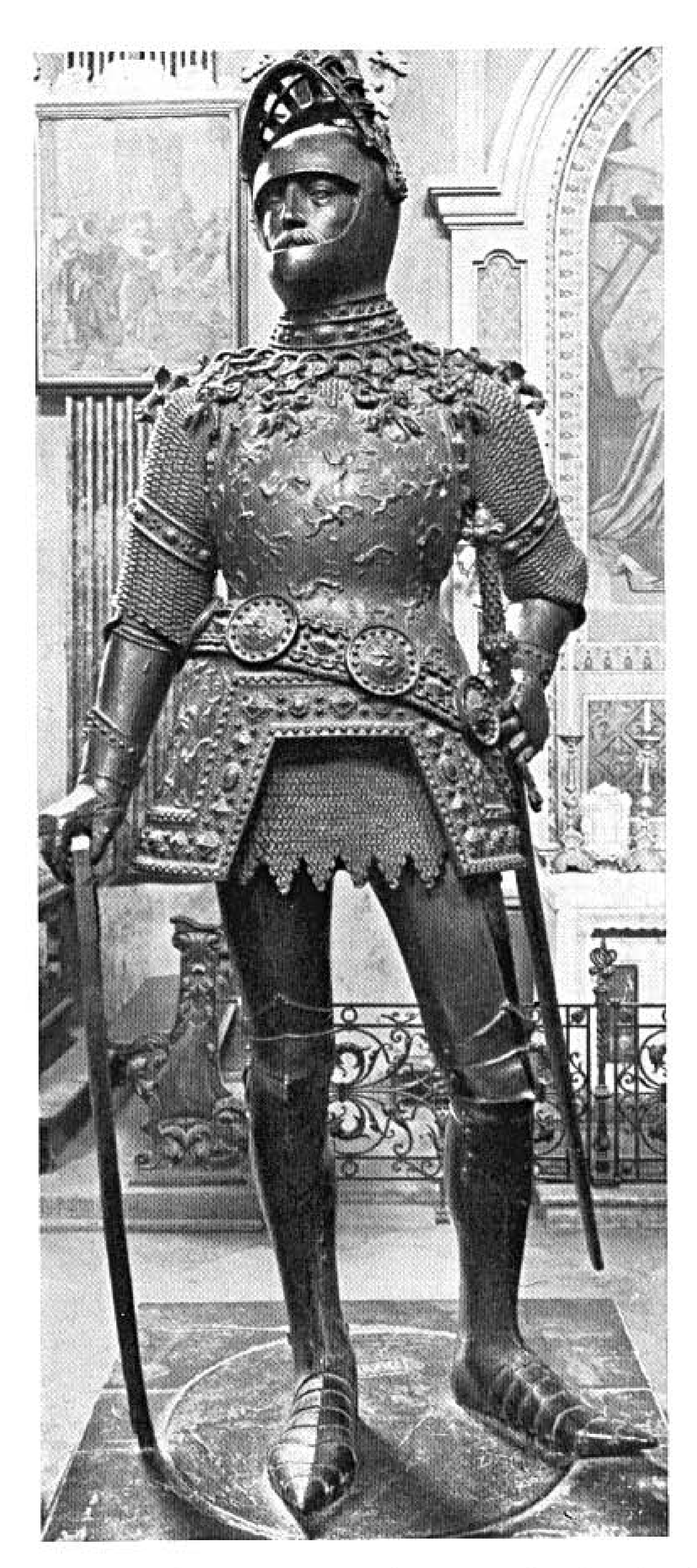


Abb. 93. Peter Vischer, König Artus, Hofkirche, Innsbruck

Eine Höchstleistung der Plastik der deutschen Renaissance ist die ritterliche Figur des König Artus von England des Nürnberger Erzgießers Peter Vischer. Sie ist eine aus der Schar der 28 Erzfiguren, die am Grabmal Wache halten, das sich Kaiser Maximilian, »der letzte Ritter«, in der Hofkirche in Innsbruck errichten ließ. Ein Vergleich mit gotischen Plastiken läßt erkennen, wie sich ein neues selbstbewußtes Mannesideal geformt hat, und wie dementsprechend die Kunst zur Darstellung eines freien, selbständigen und natürlichen Bewegungsmotives fortgeschritten ist.

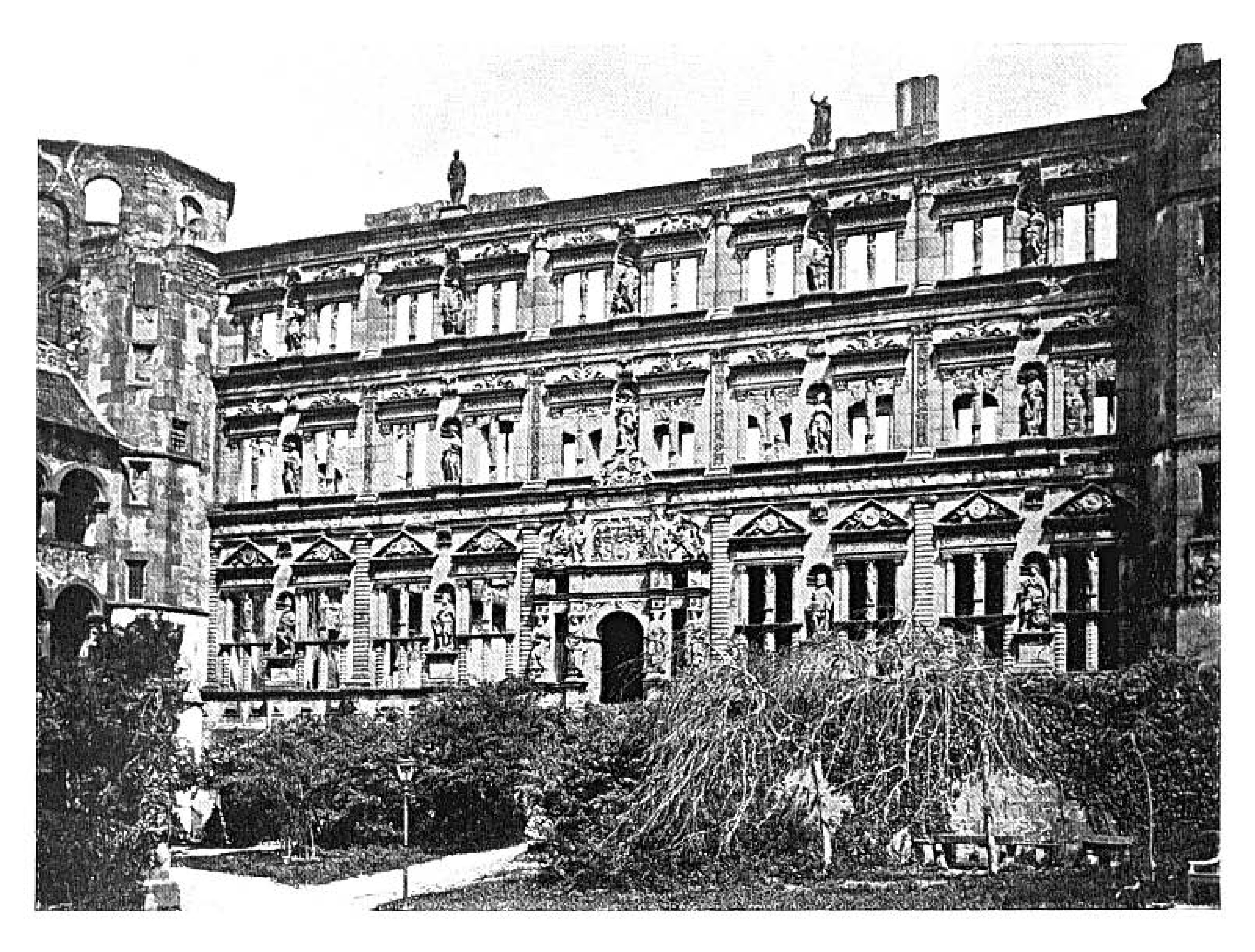


Abb. 94. Ottheinrichsbau, Heidelberg, 1556—1559

Hatte Dürer aus Aufgeschlossenheit allem Neuen gegenüber die italienische Renaissance der hohen Zeit studiert, reiche Anregungen aus verwandtem Wollen erhalten, und war er dabei immer selbständig und deutsch geblieben, so wird nach seinem Tode fast auf der ganzen Linie, vor allem aber in der Baukunst, welsches Formengut der bereits entartenden Renaissance übernommen.

Ein fremder Formenwust überzieht die im Baukörper meist noch deutschen Gebäude, der mit der klassischen Klarheit des italienischen 15. Jahrhunderts nichts mehr zu tun hat. In der Verbindung mit den letzten flackernden Lebensgeistern spätgotischer Unruhe ergeben sich nicht selten bizarre Verballhornungen, die mit zum Unerfreulichsten der deutschen Formgeschichte überhaupt gehören. Die vielen großen Leistungen, die diese Zeit trotzdem aufweist, sind eigentlich im Gegensatz zu diesem wuchernden Schwulst entstanden, sie sind das Ergebnis des soliden Könnens der deutschen Baumeister und auf kunsthandwerklichem Gebiet die Folgeerscheinung des Hochstandes der mit der deutschen bürgerlichen Kultur verbundenen Handwerkskunst.

Das vielleicht schönste und ausgeglichenste Bauwerk dieser sogen. deutschen Renaissance ist der Ottheinrichsbau im Heidelberger Schloß, der schönsten deutschen Burg. Seine rote Sandsteinfassade ist auch heute noch, als Ruine, ein Zeichen dafür, wie die deutschen Künstler schließlich auch dem ihnen fremden Stil eine eigene Note verleihen konnten und so zu beachtlichen Leistungen kamen! 1689 und 1693 wurde das Schloß von französischen Soldaten zerstört.



Abb. 95. Elias Holl, Rathaus zu Augsburg, 1615—1620

Das machtvolle Augsburger Rathaus des Elias Holl ist die selbständigste Bauleistung der deutschen Renaissance. Einfachheit und Klarheit lassen den Eindruck wirklicher Größe der Baugesinnung erstehen. Das Bauwerk hat »Stil« wie kein anderes seiner Zeit. Im Mittelbau enthält es den weltberühmten, durch drei Stockwerke hindurchgehenden Goldenen Saal, eine Meisterleistung prunkhaft großer Innenraumgestaltung. In Augsburg, der Stadt der Fugger und Welser, hatte das deutsche Kunsthandwerk seinen höchsten Stand erreicht, der Reichtum der Ausstattung des Rathauses und der Bürgerhäuser, aber auch die wundervollen Brunnen sind dafür Zeugen.

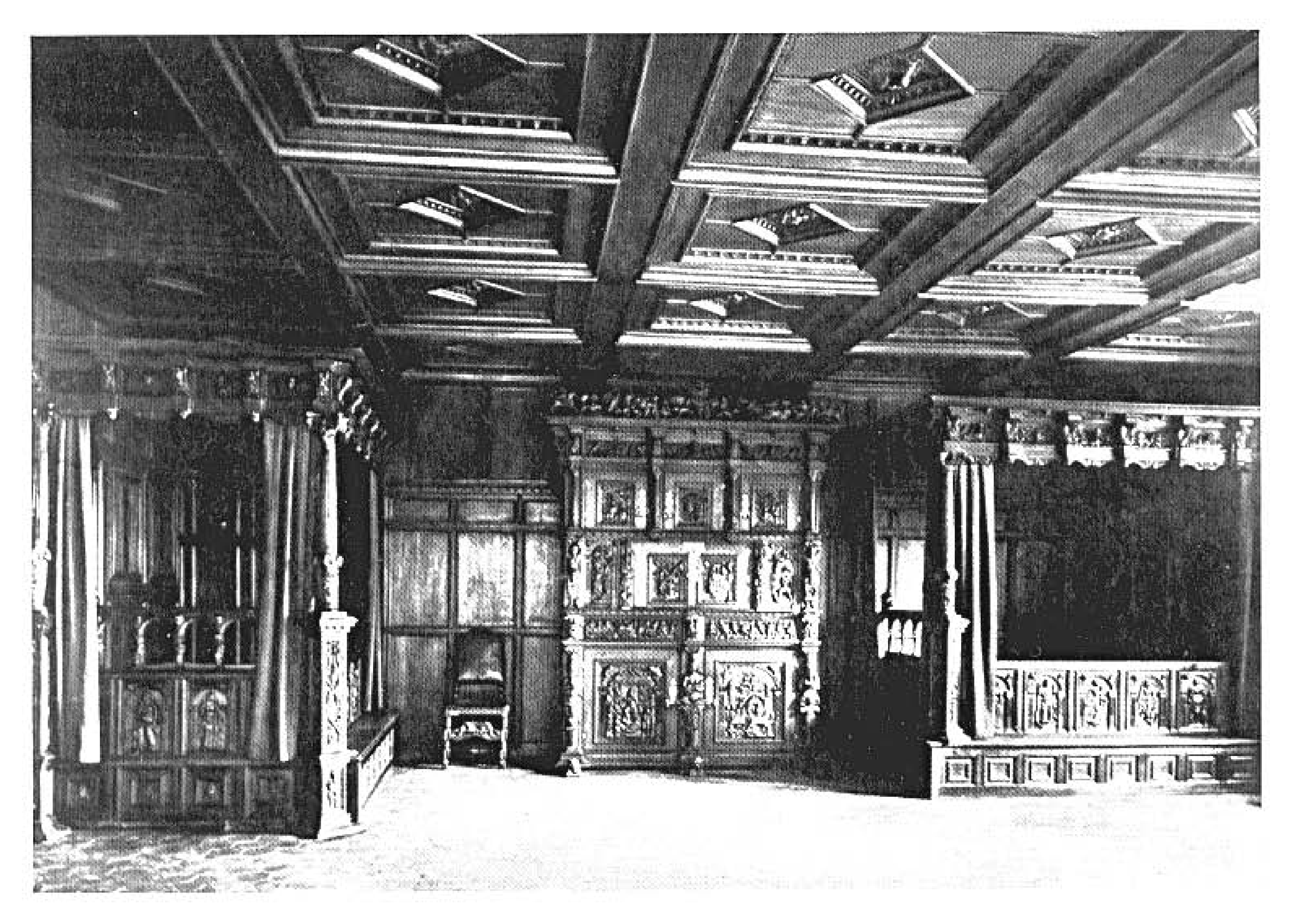


Abb. 96. Der Swynsche Pesel, Dithmarschen

Wie sehr auch anderwärts in Deutschland hohe Handwerkskunst erblüht war, zeigen neben vielen Ratsstuben, Zunfthäusern, Bürgerhäusern und Schlössern unter anderem auch die Wohnstuben reicher Bauern aus Dithmarschen, deren schönste wohl der sogenannte Swynsche Pesel ist. Er zeigt keine verbäuerlichte Renaissance, er überrascht gerade durch den Wohlklang seiner Verhältnisse und Maße.

Der deutschen Erneuerung zu Beginn der Neuzeit war jedoch trotz aller Leistungen der durchschlagende Erfolg versagt geblieben, sie konnte deshalb auch keine neue deutsche Kultur von Dauer aufbauen. 1517 gab Martin Luther des Zeichen zum Abfall von Rom, der lawinenhaft den größten Teil Deutschlands erfaßte. Dann kam die Stockung und der Gegenangriff, geführt von der Kirche durch das romgebundene deutsche Kaisertum als politische Macht und durch die seit kurzem papstgebundene und schon verwelschte italienische Spätrenaissance als kulturelle Macht, welche die erwachende deutsche Kunst und Kultur schließlich vollkommen abwürgten.

Die Größe der Leistung Dürers und seiner Zeitgenossen läßt uns schmerzlich die Größe des Verlustes erkennen. Die Lösung der deutschen Frage ist auf unbestimmte Zeit verschoben. Um 1530 ist in Deutschland »das große Künstlersterben«, Holbein d. J. ging 1532 endgültig nach England. Es folgen keine Namen von Bedeutung mehr. 1618 begann der Dreißigjährige Krieg. Die Waffen sollten die weltanschauliche Entscheidung bringen. Das Ergebnis: Beide Parteien haben ihre Stellungen gehalten, aber Deutschland ist zerstört, verarmt, gemordet. Für Kultur und Kunst hatte es in der nächsten Zeit keine Bedeutung mehr.

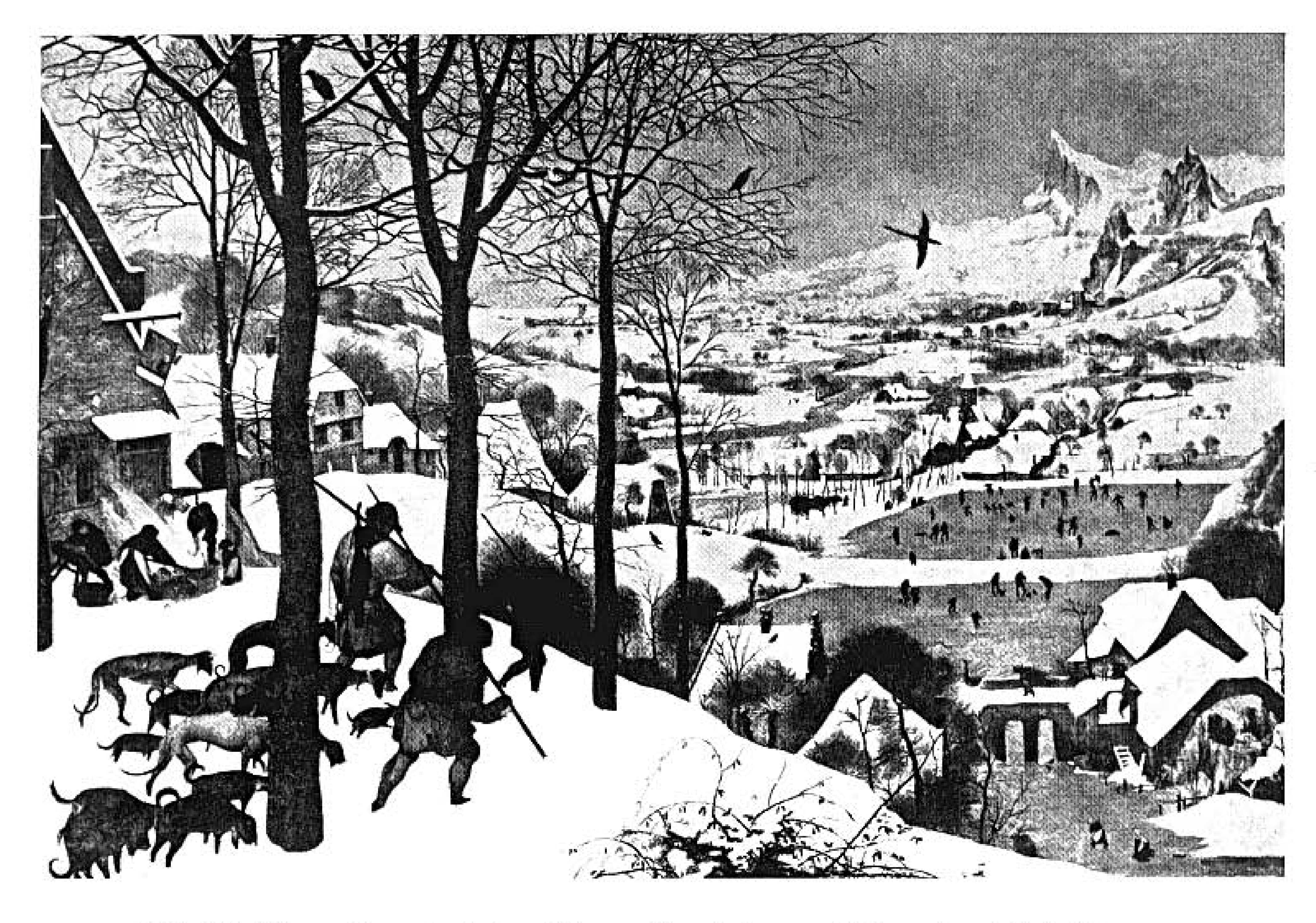


Abb. 97. Pieter Brueghel der Ältere, Der Februar, Wien, Kunsthist. Museum

Die Kunst der Niederlande

Die Malerei der Niederlande nahm im 16. Jahrhundert eine ähnliche Entwicklung wie die deutsche. Die Niederlande gehörten ja damals nicht nur in ihrer kulturellen Zuordnung, sondern auch noch politisch zum Deutschen Reich. Auch hier kam die spätgotische Unruhe noch zu einem letzten phantastischen Ausbruch im Dämonenspuk des Hieronimus Bosch (1468–1516) und in manchen problematischen Bildern Pieter Brueghels d. Ä. (1525–1569), aus denen der gleiche Geist wie aus der Antoniusversuchung Schongauers spricht. Andererseits erwuchs aber auch aus dem bodenständigen Schaffen in Pieter Brueghel d. Ä. eine nordische Landschaftskunst (der Malerei der sogen. Donauschule in Deutschland entsprechend), die in ihrer Klarheit, Selbständigkeit und in ihrer künstlerischen Höhe zu den Höchstleistungen der europäischen Malerei gehört. Brueghel verbindet in diesen Bildern, wie etwa im »Februarbild« eine unglaubliche Schönheit und Genauigkeit der Einzelzeichnung und einen guten Gesamtaufbau mit einer unerhörten Feinheit in der Schilderung der verschiedenen zart abgestuften farbigen Grauwerte der Winterstimmung. Aber auch hier in den Niederlanden wurde wie in Deutschland die einheimische Malerei von der fremden Welle welscher Kunst überflutet. Der größte Teil der Maler richtete sich bereits nach der zeitgenössischen römischen Spätrenaissance. Eine größere Veranlagung befand sich unter diesen sogenannten Romanisten vorerst nicht.



Abb. 98. Peter Paul Rubens, Selbstbildnis mit seiner ersten Gattin Isabella Brant, München, Alte Pinakothek

Die allmähliche Trennung der Niederlande vom Deutschen Reich sowie die Trennung in das nördliche protestantische Holland und in die südlichen katholischen spanischen Niederlande (vollzogen durch die Utrechter Union 1579) bestimmen den weiteren Verlauf der niederländischen Kunst. Die erste Tatsache hat, während Deutschland im Dreißigjährigen Krieg verarmte, einen ungeahnten wirtschaftlichen und



Abb. 99. Peter Paul Rubens, Raub der Töchter des Leukippos, München, Alte Pinakothek

kulturellen Aufstieg der Niederlande zur Folge, die zweite bringt die Trennung in eine ausgesprochen bürgerlich bodenständige Kunst nordischer Prägung in Holland und in eine romanistische, fürstlich=kirchliche im Süden.

Das kraftvollste Talent der habsburgischen Niederlande ist der Flame Peter Paul Rubens (1577–1640). Die Jahre des Italienaufenthaltes (1600–1609) gaben ihm die Formenlehre, die katholisch=fürstlichen Auftraggeber die Themen aus Religion und Mythologie, er selbst aber formte beides als Flame mit solch ursprünglicher germa=nischer Lebenskraft und =freude, mit solch gesunder, blonder Sinnlichkeit und strotzender Lebensfülle, daß man die Herkunft der Form beinahe ganz über der kraftvollen Eigenart der Künstlerpersönlichkeit vergißt. Niederprasselnde Massen nackter Körper in seinen Riesengemälden vom Jüngsten Gericht, wildbewegte Raub= und Jagdszenen – meist in einem bisher ungewohnt großen Bildformat –, trunkene Faune und üppigste flämische Frauenschönheit sind die Lieblingsthemen dieses welt=gewandten Antwerpener Malerfürsten. Sein berühmtester Schüler, etwas weicher in Temperament und Kunst, ist Anthonis van Dyck (1599–1641).



Abb. 100. Rembrandt, Die Staalmeesters, Amsterdam, Reichsmuseum

Das Holland des 17. Jahrhunderts bot als politisch selbständiges und weltanschaulich gegen die Kräfte der Gegenreformation gefeites niederdeutsches Land die erste Gelegenheit zu einer dauerhaften und ausgesprochen bodenständigen deutschen Kunst. Es wurde keine heroische Kunst, dazu war das Land zu klein und bürgerlich, es entwickelte sich auch keine Großkunst, etwa der Architektur oder Plastik, dazu fehlten die großen Ideen und Bewegungen, aber es entwickelte sich eine prachtvolle, gediegen bürgerliche niederdeutsche Malerei, die mit der Unzahl ihrer begehrten Bilder (»den alten Holländern«) die ganze Welt versorgte.
Einer erhob sich aus dieser bürgerlichen Umgebung zur Weltgröße: Rembrandt Harmensz van Rijn (1606–1669). Durch Leid und Einsamkeit formte er sich in seinem Alter zu tiefster Innerlichkeit, vergleichbar dem alternden Beethoven. Julius Langbehn, der Mahner zu deutscher Art im Zweiten Reich, sieht in ihm in seinem Buche »Rembrandt als Erzieher« den Inbegriff germanischer Seelengröße und Kunst. In vielen Selbstbildnissen gibt Rembrandt Rechenschaft über sein Leben und schließlich auch in erschütternder Ehrlichkeit über seinen Zusammenbruch.
Seine »Staalmeesters« verkörperlichen am besten die bürgerlich-protestantische Kultur der Niederlande. Ferne aller Fürstendienerei und dem religiös-mystischen Überschwang, die in dieser Zeit in den anderen europäischen Ländern herrschten, stehen die Vorstände der Tuchmachergilde vor uns, selbstbewußt und als aufrechte, gerade Männer. Dieses Gemälde Rembrandts wurde für spätere Zeiten das mustergültige Vorbild für Gruppenbilder. In ihm verwendet Rembrandt als Kompositionselement das Licht, mit dem er die einzelnen Personen je nach ihrer Bedeutung für den Bildaufbau hervorhebt.



Abb. 101. Rembrandt, Hendrikje Stoffels, Paris, Louvre

Ein unsagbar feiner Hauch echter Fraulichkeit und rührender Mütterlichkeit liegt in dem Bilde der Hendrikje Stoffels mit seiner wundervoll weichen Malerei, das uns in reinster Form Gemüt und Kunst des Meisters offenbart. Hendrikje Stoffels ist die Frau, die sich um Rembrandt nach dem Tode seiner Gattin Saskia van Uylenburgh annahm, als sein Leben einsam wurde, als Unglück und Armut über ihn kamen. Das Bild ist eine Meisterleistung in der Verwendung des Lichtes zum Zwecke des Bildaufbaues und des Gestaltens feinster seelischer Werte.

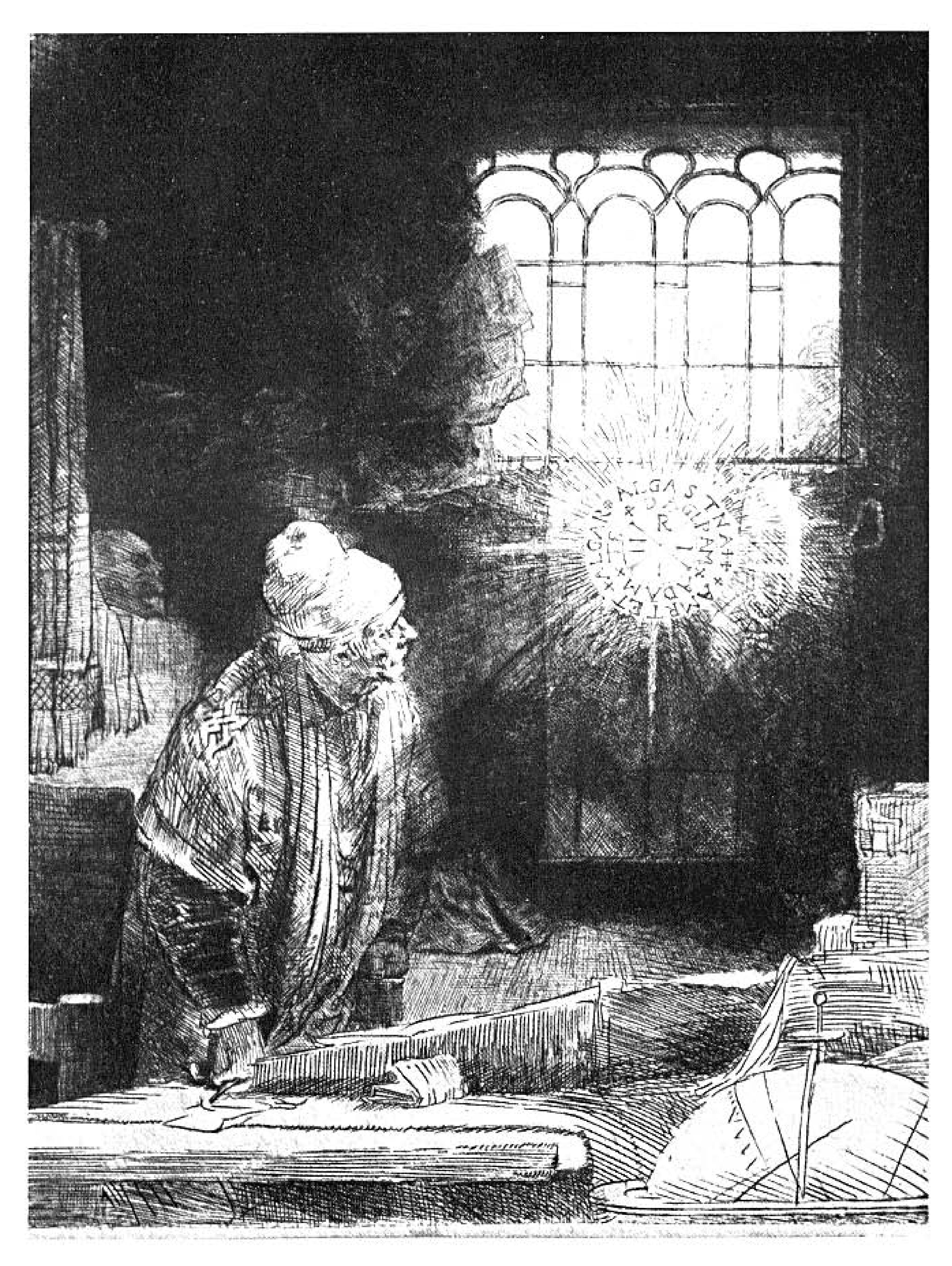


Abb. 102. Rembrandt, Dr. Faust, Radierung (erster Zustand)

Besonders gerne bediente sich Rembrandt der Radierung, die er zu unerreichter Höhe steigerte. Gibt doch die Radiernadel wie kein anderes Instrument die Möglichkeit persönlichsten Ausdrucks in Strichform und Tonwert. Gerade das Blatt des Dr. Faust zeigt dies in der samtigen Tiefe des malerischen Hell=Dunkels. Andererseits spricht aus ihm die nach innen gerichtete Seele des Künstlers mit ihrem Forschen und dem Ringen, das den stärksten Gegensatz zu dem heiteren und beinahe mühelosen Schaffen des an der Sonnenseite des Lebens stehenden Peter Paul Rubens bildet.

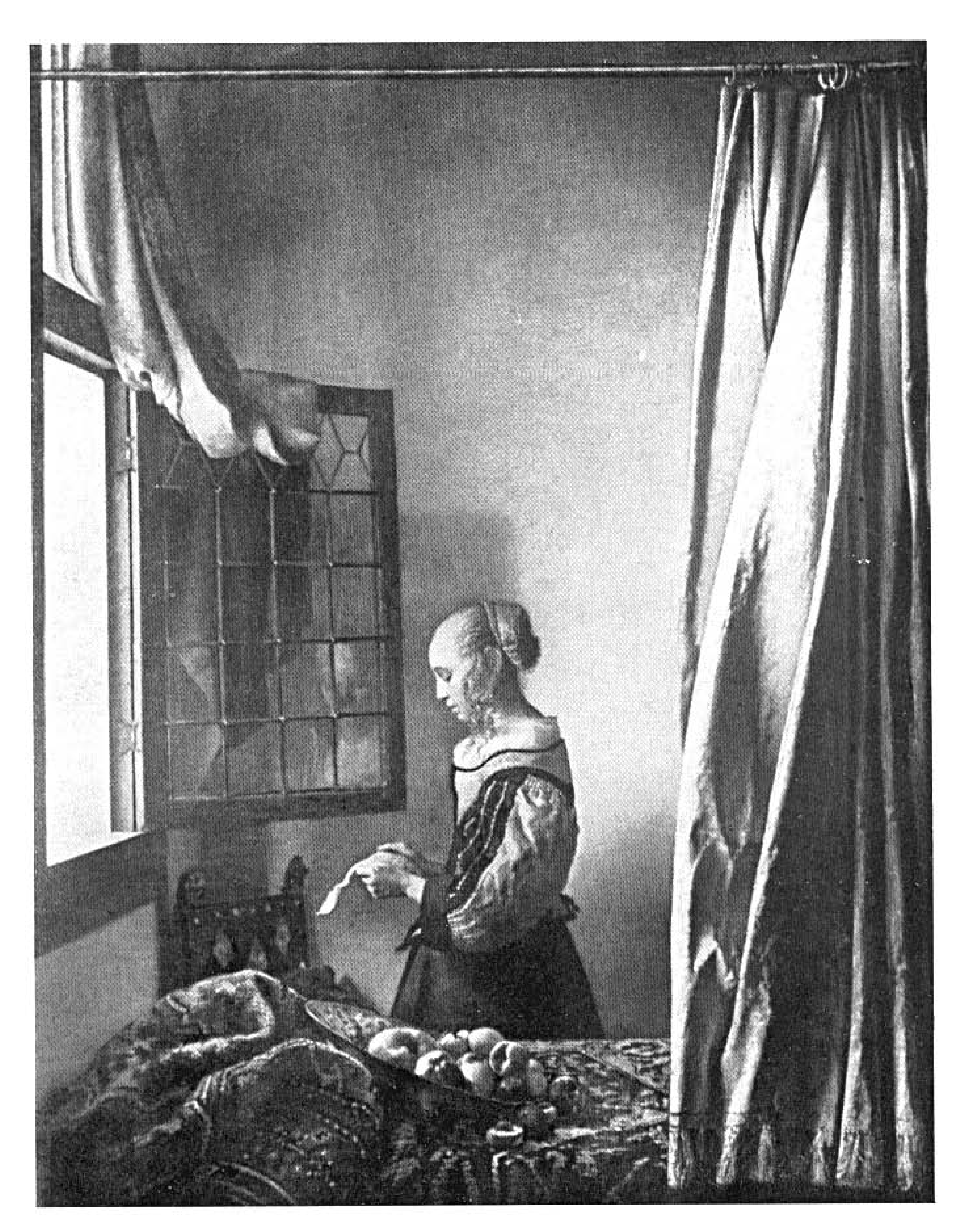


Abb. 103. Van Delft, Mädchen am Fenster, Dresden

Die holländische Malerei schildert den Holländer, wie er leibt und lebt, als Seemann, als fröhlichen Zecher, als Gildenvorstand im Verein mit seinen Zunftgenossen, sie schildert ihn aber auch in seiner täglichen Umgebung in den sog. Sittenbildern, in denen das ganze häusliche Leben mit all seinen kleinen Freuden und Sorgen in liebevoller Kleinarbeit erzählt wird. So malt van Delft (1632–1675) das junge Mädchen, das am Fenster den eben erhaltenen Brief liest. Ein scheinbar nebensächliches Thema! Der Wert des Bildes liegt in der feinen Natürlichkeit, mit der ein Stück



Abb. 104. J. van Ruisdael, Mühle von Wyk, Amsterdam, Reichsmuseum

Leben erfaßt ist, und in der ungewöhnlich gekonnten Malerei, die das zarte Spiel des Lichtes mit der dämmerigen Luft des Innenraumes in bisher unbekannter Schönheit schildert.

Es ist eigentlich selbstverständlich, daß aus dem fein empfundenen Verhältnis zu den Dingen der Umgebung eine reiche Landschaftskunst entstehen mußte. Die Holländer setzten denn auch die Tradition Pieter Brueghels fort und wurden in der Schilderung ihres wasserreichen Landes mit seiner meist dunstigen, silbrig=grauen Atmosphäre Landschafter ersten Ranges (Ruisdael 1628–1682).

Die hohe Entwicklung dieser Landschaftskunst stellt gerade in der Zeit des Barocks eine Merkwürdigkeit dar, denn diese Zeit hatte kein Verständnis für die feinen Schönheiten der Landschaft, sie benützte die Landschaft nur als wirkungsvollen Hintergrund für ihre Schlösser und in den allegorischen Gemälden. Hierfür eignete sich aber die einfache, stille holländische Landschaft nicht, sondern der pathetisch gruppierte Park oder die südländische Landschaft mit ihren Palmen, Grotten und Felsen. Die holländische Landschaftsmalerei hat damit nichts zu tun, sie ist vielmehr ein Ausdruck dafür, daß in dieser Zeit der Holländer seine nationale Eigenart ent=deckte und sie in seiner Heimatlandschaft sehen und lieben lernte.



Abb. 105. Jan van Huijsum, Stilleben, München, Alte Pinakothek

Ein weiteres Sondergebiet holländischer Kunst ist das Malen von Stilleben, das besonders schön die Freude am Erzählen und Abschildern, ebenso aber auch den bürgerlichen Lebensgenuß und die Freude am gediegenen Reichtum zum Ausdruck bringt. Holland war eine Insel selbstsicherer bürgerlicher Zufriedenheit inmitten des fürstlichen Absolutismus, der kämpferischen Gegenreformation und der hochgehenden Wogen barocken Überschwangs.

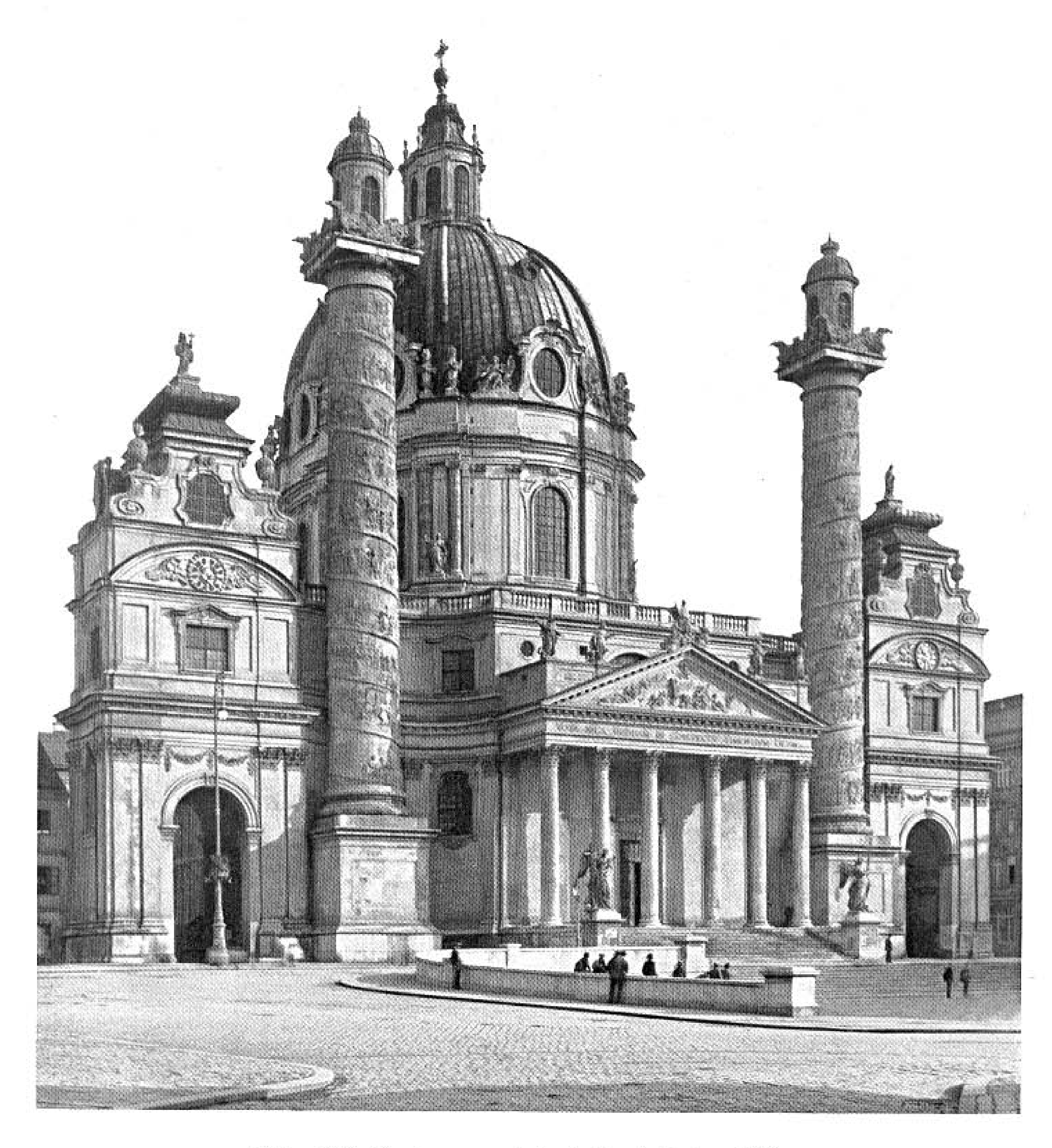


Abb. 106. Fischer von Erlach, Karlskirche, Wien

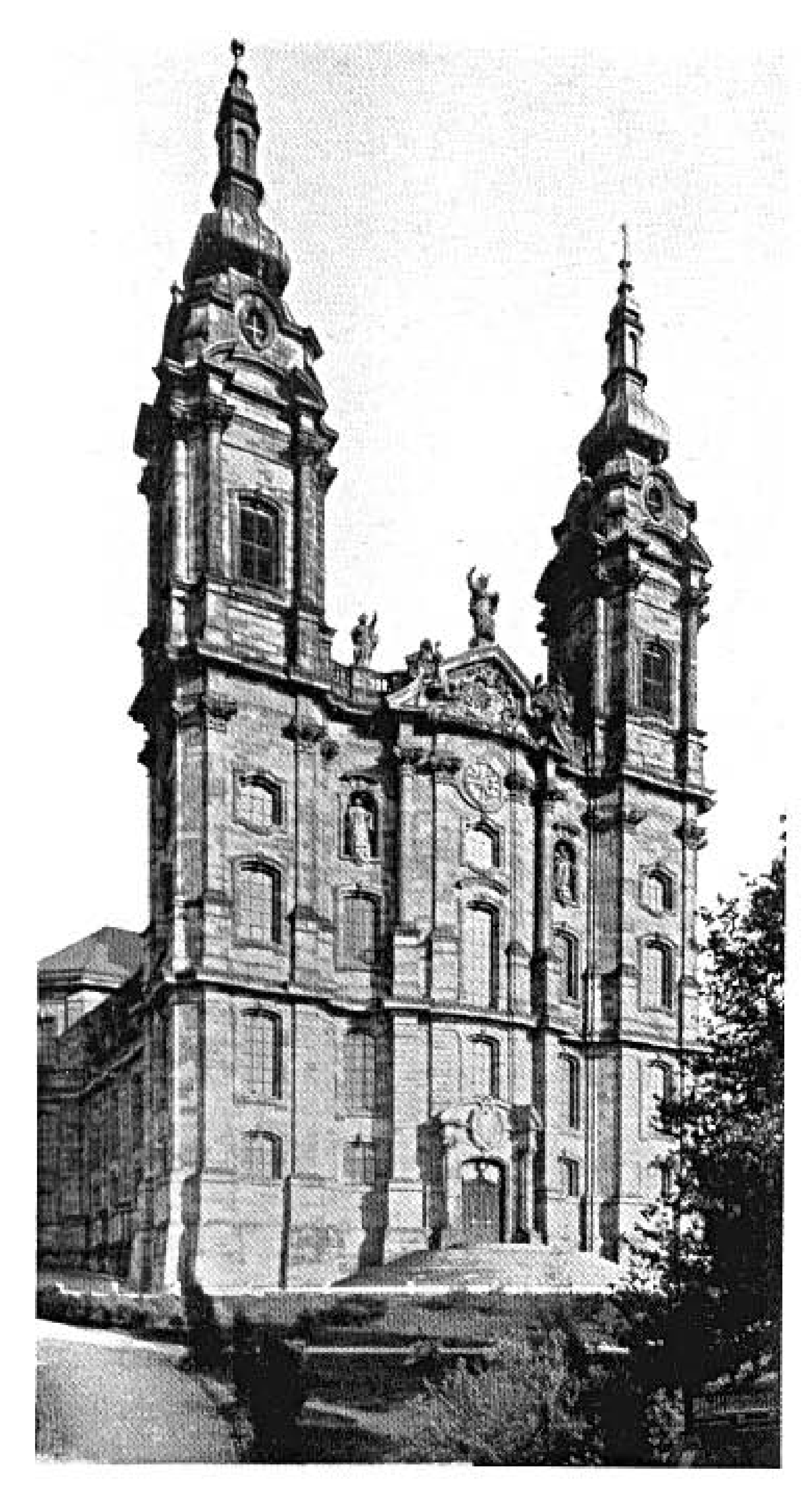
Barock und Rokoko

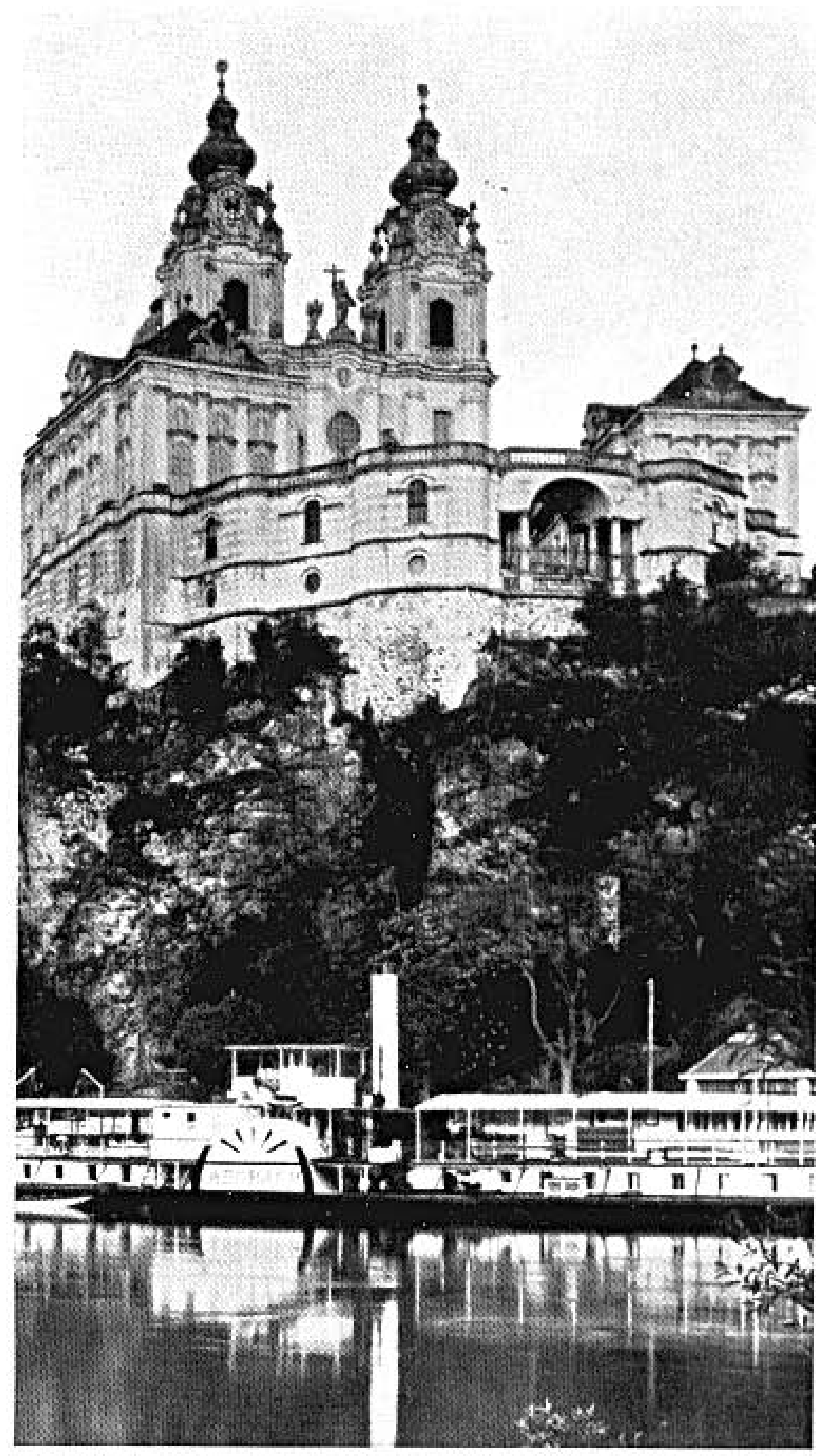
Die Kunst des Barocks (um 1600 bis um 1720) erscheint äußerlich als Weiterführung der Renaissance. Es läßt sich rein kunstgeschichtlich eine ununterbrochene Entwicklungsreihe von der Frührenaissance an aufzeigen. In Wirklichkeit stellt aber diese Reihe die allmähliche Entwicklung zum geraden Gegenteil in Inhalt und Form dar. Herrschte hier das Streben nach geistiger Freiheit und Selbständigkeit, so ist die Barockzeit die Ära der Gegenreformation und einer neuen starken Gläubigkeit, und begann die Reihe mit strenger Klarheit der Form, so endet sie hier mit einem Formenrausch und Überschwang sondergleichen. Die römische Kirche ist die tragende weltanschauliche Macht des Barocks, und von Rom aus nahm diese Kunst ihren Aus=



Abb. 107. Bernini, Verzückung, Rom, S. Maria della Vittoria

gang. Die Karlskirche in Wien ist ein barockes Musterbeispiel im römischen Sinne. Nicht ruhige Reihung, wie in der Renaissance, sondern gewaltige Formbewegung im Umriß, nicht glatte Fläche, sondern ein Vor- und Zurückspringen der Fassade, nicht schlichte Betonung der Baufunktionen, sondern massige Säulen und Verkröpfungen, nicht einfache Linien, sondern malerische Masse, nicht Gleichwertigkeit der Bauteile, sondern wirkungsvolle Komposition zur Mitte hin, nicht vornehme Zurückhaltung, sondern prunkhafter Reichtum, das alles ist »Barock« im Gegensatz zur Renaissance. Noch mehr als die Baukunst erfaßt die Plastik eine weitgehende malerische Auflösung, verbunden mit einer nie gekannten Überschwenglichkeit der Formsprache. Aus der Verzückung Berninis spricht am anschaulichsten der Geist der Zeit, nämlich die religiöse Schwärmerei, die, bewußt gefördert, alle katholischen Länder überschwemmte und, mit Prunk, Glanz, kirchlichen Festen, Wallfahrten und Prozessionen verbunden, eine Wundergläubigkeit und religiöse Inbrunst erzeugte, die sogar die des Mittelalters noch weit übertrifft. War die deutsche gotische Gläubigkeit herber und ernster Art, so liegen dieser neuen Welle wesentlich südliche Instinkte zugrunde, sie wirkt deshalb in ihrer Sinnlichkeit auf den Nordländer befremdend.


Abb. 108. Balthasar Neumann, Vierzehnheiligen


Abb. 109. Prandtauer, Stift Melk a. d. D.

Die reichste Entwicklung fand das kirchliche Barock in den katholisch gebliebenen Teilen Deutschlands, insbesondere in Bayern, Österreich und Mainfranken. Der Dreißigjährige Krieg hatte keine Entscheidung gebracht, man suchte nun den behaltenen Besitz auszubauen, ihm einen ausgesprochen katholischen Charakter zu geben und das Land in diesem Sinne kulturell vollständig zu durchdringen. Eine nie dagewesene Baulust hob in dem verarmten Lande an. Der ersten Generation von italienischen Baumeistern folgten einheimische Meister, wie Prandtauer, der das Stift Melk a. d. Donau baute, Fischer von Erlach mit seiner Karlskirche in Wien, Lucas von Hildebrandt, Dientzenhofer, der im Böhmischen tätig war, Balthasar Neumann, der Würzburger Baumeister, und der Bayer Johann Michael Fischer, der 32 Kirchen und 23 Klöster baute, wie sein Grabstein an der Münchener Frauenkirche meldet. Von ihnen stammen die Großleistungen in Süddeutschland. Wie sehr sie allmählich deutsche Struktur in das Barock brachten, zeigt z. B. die Fassade Neumanns in Vierzehnheiligen, in der deutsche Turmbautradition durch die fremden Formen hindurchbricht und dem Gesamtbild den Charakter gibt.



Abb. 110. Dominikus Zimmermann, Wieskirche bei Steingaden

Eine unermeßliche Fülle künstlerischer Gestaltung kommt im deutschen Barock zum sprudelnden Ausbruch; die ewigen Werte deutscher Rassenanlagen waren auch durch die Not des Dreißigjährigen Krieges nicht zerstört worden. Der Auftraggeber war fremd, die Formsprache war fremd, deutsch aber ist die geradezu unerhörte Fruchtbarkeit, mit der diese Künstler arbeiteten, und die Genialität, mit der sie die Aufgaben in kürzester Zeit lösten. Alle Schwüle und Schwere des römisch-jesuitischen Barocks ist hier überwunden, eine unglaubliche Heiterkeit und Fröhlichkeit lebt in den sonnighellen, klingenden und schwingenden Räumen der Wieskirche, die wie ein Märchen in den weiten Wäldern der bayerischen Vorberge steht. Gold und fröhliche Farben auf dem leuchtenden, klaren Weiß klingen hier in einen unvergeßlichen Akkord zusammen! Der gleiche Reichtum lebt aber auch in Ettal, Ottobeuren, Dießen am Ammersee usw., und darüber hinaus mehr oder minder fast in der Hälfte aller bayerischen und österreichischen Dorfkirchen.



Abb. 111. Detroy, Galante Unterhaltung, Sanssouci

Die zweite große Macht, die Barock und Rokoko Inhalt gibt, ist das absolute Fürstentum des 17. und 18. Jahrhunderts. Vorbild wurde der Sonnenkönig Ludwig XIV. von Frankreich; sein Prunkschloß Versailles wurde Wunschtraum aller großen, kleinen und kleinsten Herrscher Europas einschließlich der kirchlichen Würdenträger. Das Barock kam den Wünschen des absoluten Fürstentums nach Prunk, Pracht und Repräsentation durch seine großzügige, auf äußere Wirkung eingestellte Eigenart weit entgegen, und so entstehen Residenzen von ungeheueren Ausmaßen, welche die Größe der kirchlichen Bauten zum Teil noch erheblich übertreffen. Versailles, in der Hauptsache 1661 bis ungefähr 1710 von Mansart erbaut, ist eine gewaltige Anlage mit vielen Flügelbauten und Höfen, geordnet um eine Mittelachse, die im großen Park in seiner starren Symmetrie ihre Fortsetzung findet. Der Park selbst wurde in seiner architektonischen Form und in seinen Wasserkünsten und Plastiken für ganz Europa Vorbild. Die Innenausstattung zeigt die Stilwandlungen der letzten Zeit der französischen Könige: Barock als Stil Ludwigs XIV. (1634–1715), Rokoko als Stil Ludwigs XV. (1715–1744) und der Zopfstil (klassizistische Vereinfachung) als Stil Ludwigs XVI. (1774–1792).
Deutschland hat nicht, wie das zentral eingestellte Frankreich, nur ein einziges Versailles, es hat einen Reichtum der Vielheit! Namen, wie Nymphenburg, Schönbrunn, Würzburg, Dresden, Schwetzingen und viele andere sind ein Begriff gewor-

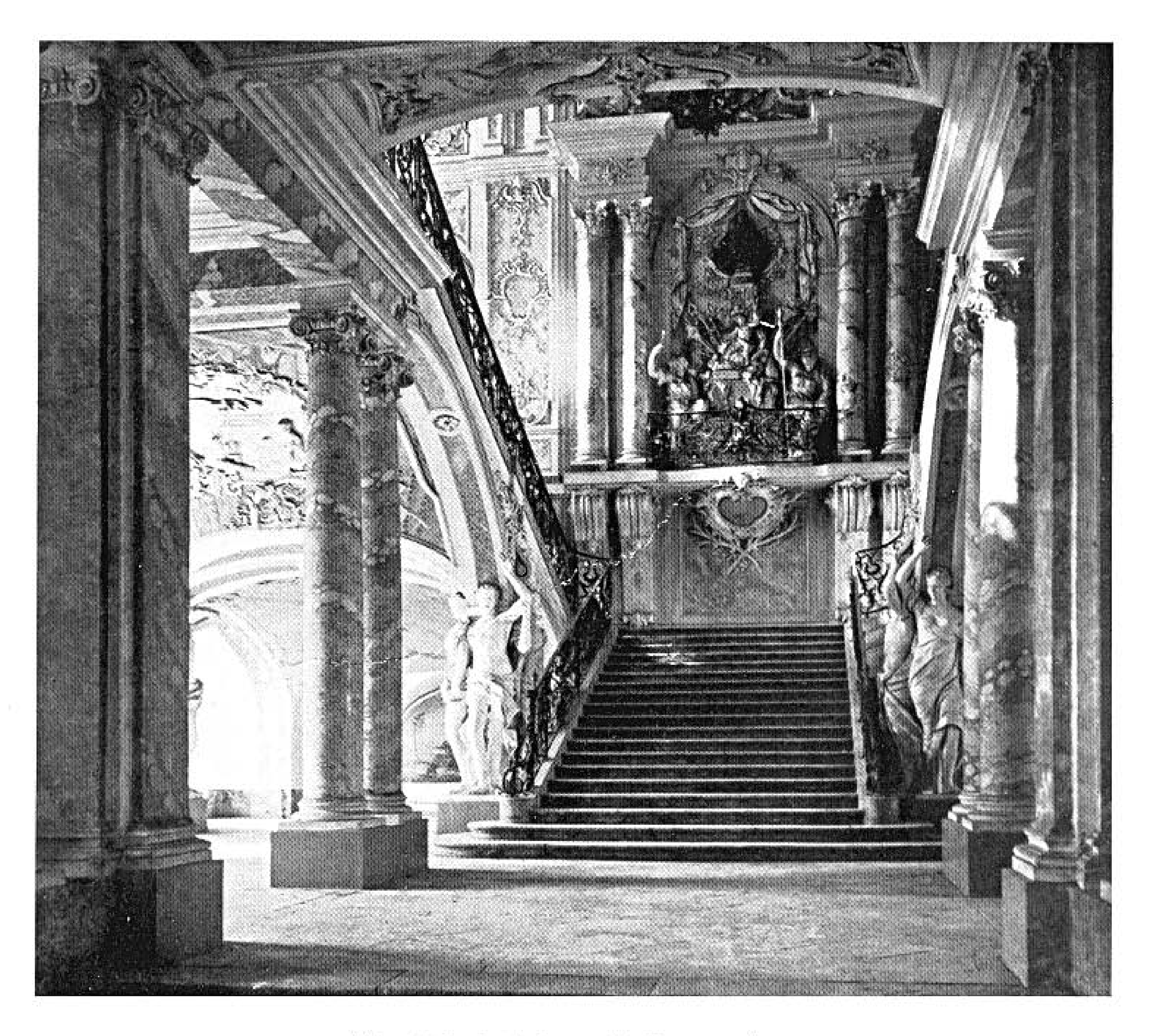


Abb. 112. Schloß Brühl, Treppenhaus

den. Hier erwuchs ein Leben des Genusses und heiterer Freude, weltferner Verträumtheit und sorgloser Spielerei, fern vom Volke und den Sorgen des Alltags. Spielerisch und unbrauchbar für das wirkliche Leben wie die Mode dieser Zeit mit ihren Perücken und ihrem Seidenflitter, so waren im allgemeinen die Menschen. Das Bild von Detroy zeigt charakteristisch dieses Leben eleganter Koketterie und schwärmerischer Schäferszenen, das sich vor dem Hintergrunde verträumter Parkanlagen mit ihren lauschigen Ecken, ihren einsamen Marmorbildern, ihren Grotten und Springbrunnen in theaterhafter Unwirklichkeit abspielte.

So sehr diese Lebenseinstellung uns heute ferne liegt, so gab doch die Schaffung ihrer architektonischen Voraussetzungen, der Schlösser und Parkanlagen mit ihren Wasserkünsten und Grotten dem deutschen Baumeister Aufgaben von einem Ausmaße, wie sie seit dem Mittelalter nicht mehr gestellt worden waren. Eine Großartigkeit sondergleichen, eine sprudelnde Unerschöpflichkeit der Erfindungsgabe im Bau von Palästen, von prunkhaften Treppenhäusern, von Festsälen, in der Anlage von Ziergärten und eine bisher unbekannte Größe und Weite der Planung wurden offenbar, die so recht der deutschen Sehnsucht nach Großem und Bedeutendem entsprachen. Mag die Ausführung des Zierats, der mit einfachstem Material (meist

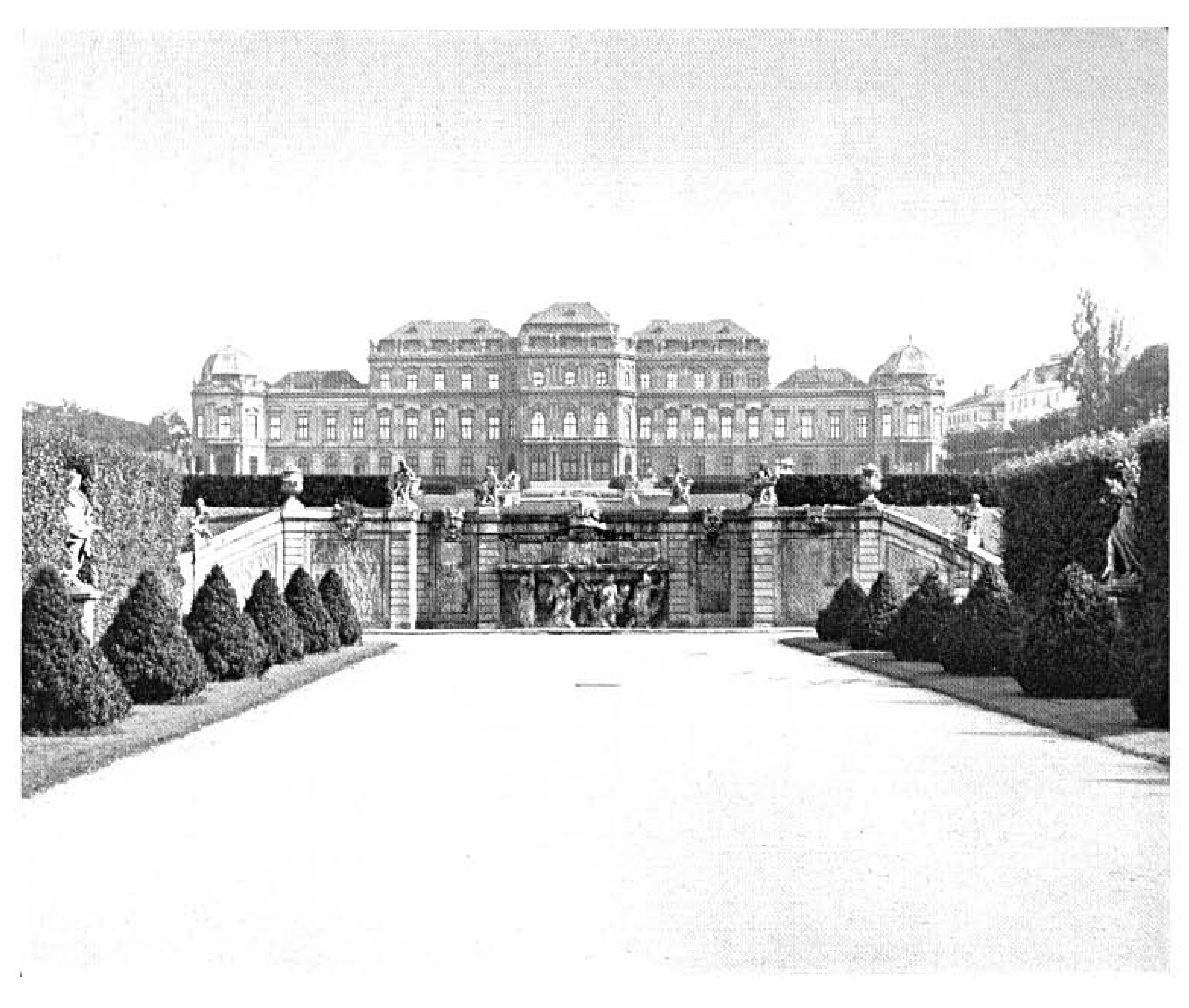


Abb. 113. Lucas von Hildebrandt, Oberes Belvedere, Wien

Stuck mit Vergoldung) reichsten Prunk vortäuschte, einer Zeit ernster material=gerechter Formung nicht liegen, zu den Menschen dieser Zeit paßte sie, und es liegt ein solcher Reichtum an schöpferischer Gestaltung und vor allem eine solch unglaub=liche Einheit in der Formgebung, von der einfachsten Türklinke bis hinauf zu den Großdekorationen der Treppenhäuser und Säle, daß man die Zuteilung dieser Werke zu den Hochleistungen der Kunst nicht versagen kann.

Die Großzügigkeit des Schloßbaues veranschaulicht am besten das Belvedere in Wien, errichtet von Baumeister Lucas von Hildebrandt im Auftrag Prinz Eugens 1721–1723. Über einem bereits architektonisch gehaltenen Park erhebt sich als Be=krönung das Schloß in einer Fassade, die an schwebender Leichtigkeit und Eleganz ihresgleichen sucht. Die prunkhafte Repräsentation erreicht ihre letzte Steigerung in den Räumen des Mittelbaues. Dort liegt im Erdgeschoß der sogenannte Garten=saal, der Durchgangsraum zu den großen Parkanlagen. Von hier aus erreicht man durch das Treppenhaus, in dem sich meist ein Höchstmaß von architek=tonischer Erfindungsgabe äußert, den Festsaal im Obergeschoß. Rechts und links schließt sich dann die Flucht prunkvoller Wohnräume an. Berühmte barocke Trep=penhäuser finden wir in Würzburg (Neumann), in Brühl (in der Anlage ebenfalls

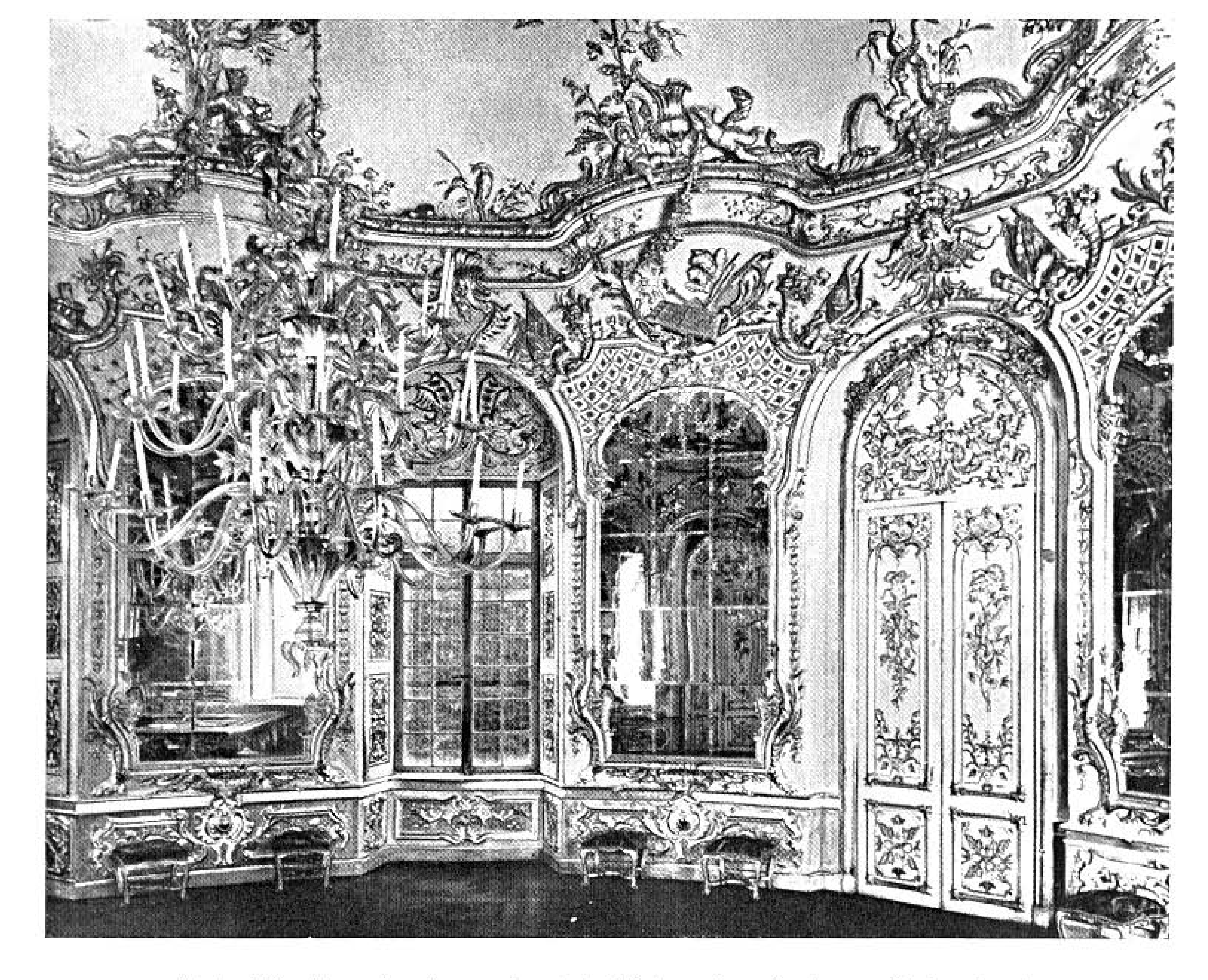


Abb. 114. Nymphenburg, Jagdschlößchen Amalienburg, Spiegelsaal

von Neumann), in Bruchsal (Neumann), in Schleißheim (Effner), Berlin (Schlüter) und in Wien im Palais Daun=Kinsky (von Hildebrandt). Jedes ist anders in Aufbau und Idee, jedes ist etwas Einmaliges; spricht in Würzburg wie in Schleißheim die gewaltige Großräumigkeit, so entzücken andere durch den Reichtum der Verzierung (wie Brühl oder Bruchsal) oder umgekehrt durch vornehme Zurückhaltung in stren=geren Formen, wie Berlin.

Die Amalienburg, die als kleines verträumtes Jagdschlößchen im Nymphenbur=ger Schloßpark versteckt liegt, ist wohl das feinste Schmuckkästchen, das uns die Baukunst des 18. Jahrhunderts schenkte. Seinesgleichen ist nirgends mehr zu finden. Alle Schwere des eigentlichen Barocks und jede feste Architektur sind verschwunden und haben reinstem Rokoko mit seinem zierlichen Leisten= und Schnitzwerk Platz gemacht, das in mattem Silber auf zartem himmelblauem Grunde steht, und das, in den vielen Spiegeln sich tausendfach brechend, den Raum zu einer traumhaft zarten Schönheit steigert. Man stelle sich diesen Raum vor, erleuchtet durch das weiche, warme Kerzenlicht der glitzernden Lüster aus venezianischem Glas, belebt von einer eleganten Rokokogesellschaft und erfüllt von tändelnd feiner Musik, und man erlebt eine derart unerhörte Einheit und Geschlossenheit einer künstlerischen Zeit und ihrer Kultur, wie sie sich in der gesamten Geschichte selten findet.

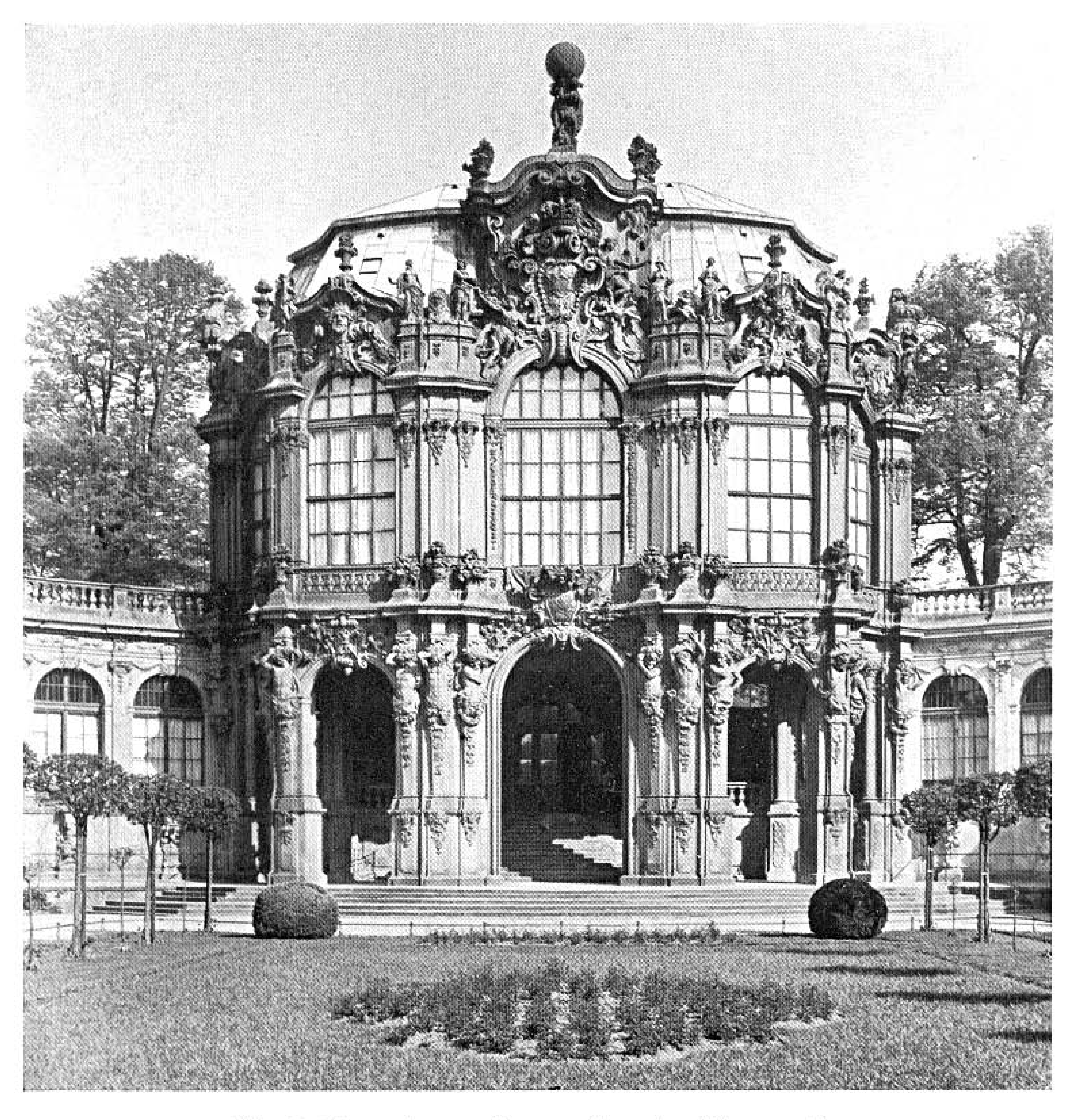


Abb. 115. Pöppelmann, Zwinger, Dresden, Westpavillon

Barockem Denken entspringt eine Architektur, die keinem praktischem Zwecke mehr dient, sondern gleichsam nur um ihrer selbst willen da ist, um irgendeinen Gartenraum architektonisch abzugrenzen oder um ein Gegengewicht zu einer Baugruppe zu bilden oder um einen Blickpunkt abzugeben. So ist der Zwinger in Dresden zu verstehen. Er soll einen fröhlich-heiteren Architekturrahmen für einen Festplatz abgeben, und er erfüllt seine Aufgabe mit seinen Arkaden und seinen als Akzent in diesem Fluß eingefügten Pavillons in einzigartiger Weise. In den Formen des Westpavillons, der eine Spitzenleistung deutscher Barockkunst darstellt, spricht gleichermaßen der reiche Prunk wie die überzeugende Kunst Pöppelmanns, diesen Reichtum so meisterhaft zu verteilen, daß eine feine Vornehmheit ihm durchaus die Waage hält.



Abb. 116. Bayreuth, Eremitage, Brunnen mit Sonnentempel

Die barocke Gartenbaukunst hat in ausschlaggebender Weise das Angesicht vieler unserer Städte verändert, denn nie hat der Mensch in solchem Ausmaße die Natur in ihrer Schönheit zu seinem Dienste herangezogen und sie nach seinem Ermessen und Geschmack so sehr geformt wie im 18. Jahrhundert. Die zuerst streng geometrische Gartenbaukunst mehr französischer Richtung, welche die Natur in geschnittenen Hecken wie ein Stück Bauwerk behandelte, wurde abgelöst von einer freien, lockeren, parkähnlichen Art englischer Richtung, die im malerischen Wechsel mit den nun ebenfalls strengen Regeln abholden Gartenplastiken und Wasserkünsten die Natur nicht mehr vergewaltigte, sondern sie sogar zu den feinsten eigenen Wirkungen steigerte.
Eine Gartenanlage besonderer Eigenart besitzt Bayreuth, die Stadt der Markgräfin Wilhelmine, der Lieblingsschwester Friedrichs des Großen. Selten ist in kleinem Rahmen eine Anlage von so zauberhaftem Reiz geschaffen worden wie in der Bayreuther Eremitage. Eine beinahe unwirkliche, mit Mosaik und Muscheln überzogene Architektur bildet neben Grotten und Figurengruppen den Hintergrund für die Wasserkünste und stellt mit ihnen zusammen gleichsam einen Wahrheit gewordenen Märchentraum dar.



Abb. 117. Schlüter, Der Große Kurfürst, Berlin

Eine besondere Eigenart wahrt in dieser Zeit die Kunst des jungen Preußen. Es fehlt erstens der Einfluß der Gegenreformation, zweitens ist der Absolutismus Preußens ganz und gar auf staatliche Notwendigkeiten eingestellt, der König ist hier »der erste Diener des Staates«. Dies findet seinen Ausdruck in einer im Vergleich zum übrigen Barock knappen und zuchtvollen Kunst in den beiden für das Werden des neuen Staates bedeutungsvollen Städten Berlin und Potsdam.

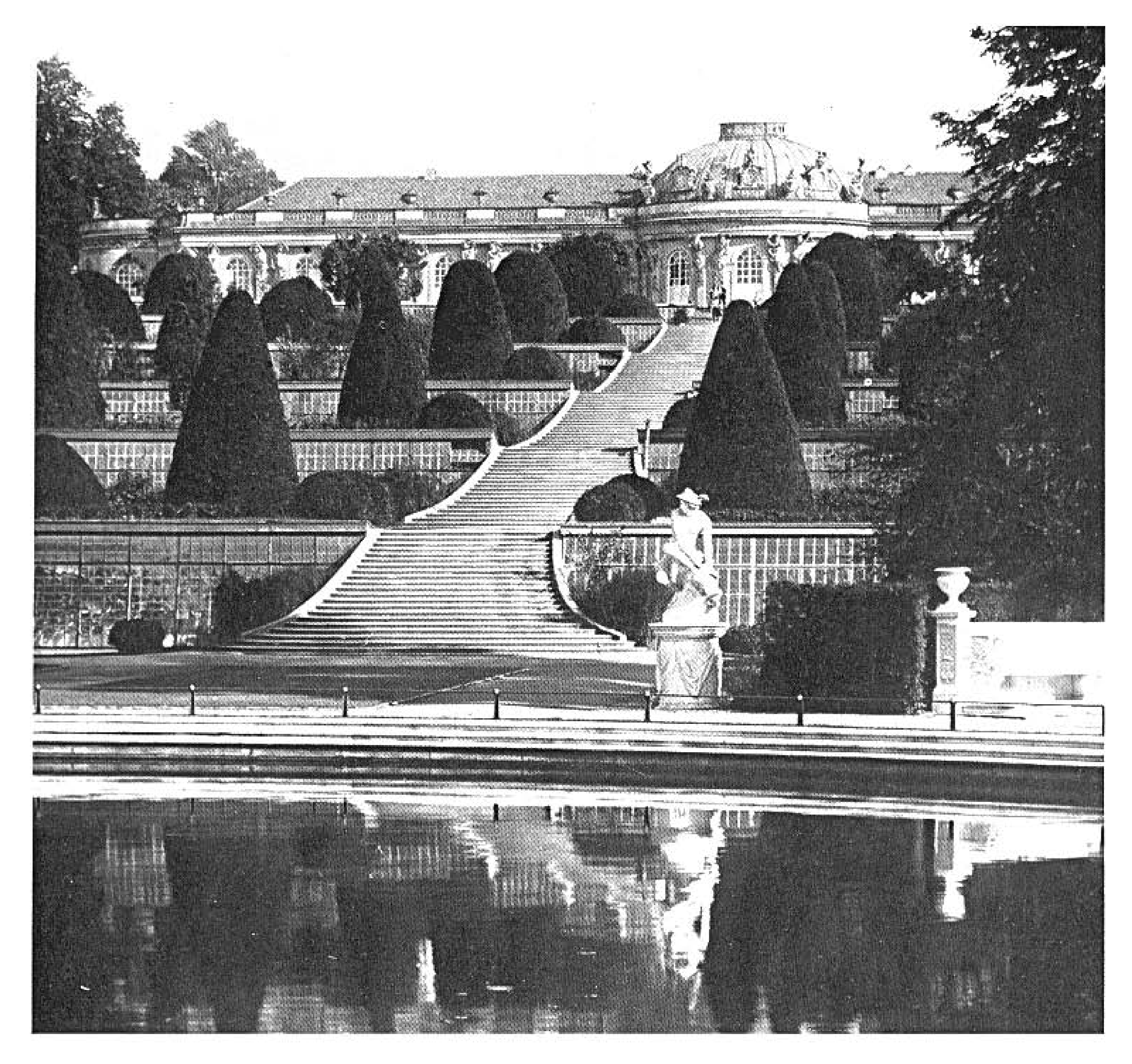


Abb. 118. von Knobelsdorff, Sanssouci

Andreas Schlüter (1664-1714), der erste große Künstler des emporstrebenden Preußen, arbeitete am Zeughaus in Berlin mit. Von ihm stammt die große Erweiterung des Berliner Schlosses mit seinem wuchtigen Ernst, der in klarem Gegensatz zum heiter-fröhlichen süddeutschen Barock steht. Sein Meisterwerk auf plastischem Gebiet ist das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten aus dem Jahre 1698. Diese schwerste Aufgabe, an die sich nur Zeiten großer Kunst wagen können, ist hier mit hinreißendem Schwunge gelöst. Roß und Reiter sind aus einem Guß, und wohl selten ist die zwingende Macht einer fürstlichen Persönlichkeit so überzeugend in der Kunst gestaltet worden wie hier.

Der andere Künstler ist Knobelsdorff (1699-1753). Sein Hauptwerk ist Sanssouci, erbaut 1745 nach Vorentwürfen Friedrichs des Großen, der sich hier – als einziges persönliches Zugeständnis an den Brauch der Zeit – ein Schlößchen »Ohnesorge« schuf, in dem er sich, ferne der drängenden Arbeit, sich selbst und einem kleinen Freundeskreis widmen konnte.



Abb. 119. Bustelli, Komödienfigürchen, Nymphenburger Porzellan

In der Handwerkskunst zeigt sich in jedem Einzelstück der unerschöpflich quellende Formenreichtum des Rokoko, der mit tändelnder Leichtigkeit jedes Material, gleich, ob Holz oder Metall, zu spielerischen Schnörkeln bildet. Das in diesem Sinne wirkungsvollste Material hat sich das Rokoko selbst geschaffen: das Porzellan (durch Böttcher 1708 in Meißen). Es hat durch seine lebendige und zarte Glasuroberfläche die höchste Fähigkeit, feinste Reize auszudrücken und plastische Augenblicksgedanken zierlich festzuhalten. Unerreicht sind hierin die Nymphenburger Komödienfigürlichen Bustellis mit ihrer unerhörten Eleganz der Bewegung. Bustellis Graf Sigismund Haimhausen aber kann man überhaupt als die Verkörperung des Rokokomenschen, als das Gesicht seiner Zeit ansprechen.

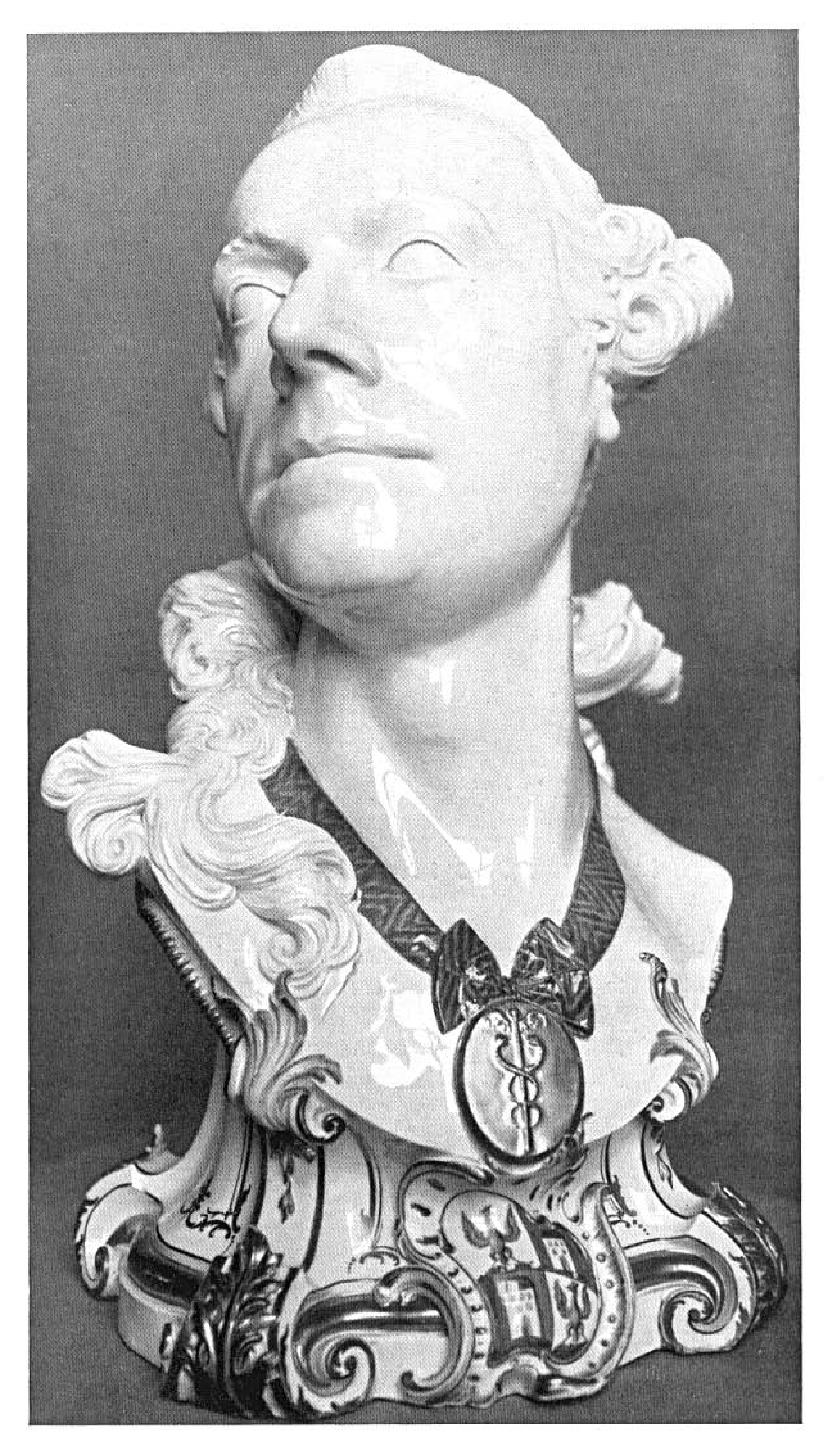


Abb. 120. Bustelli, Graf Sigismund Haimhausen, Nymphenburger Porzellan



Abb. 121. Langhans, Das Brandenburger Tor

Die Kunst des 19. Jahrhunderts

Wirklichen »Stil«, d. h. eine gemeinsame Formsprache, kann nur eine starke und kulturell einheitliche Zeit haben. Mit dem selbstherrlichen Barock vergeht nun der letzte große europäische Stil. Die Französische Revolution zerbricht das absolute Fürstentum; die Aufklärung und das Freidenkertum unterhöhlen die Kirche. Beide Mächte existieren zwar noch weiter, sie haben aber jede mitreißende Initiative und damit auch jede stilbildende Schöpferkraft verloren. Das Bürgertum des 19. Jahrhunderts hat in die entstehende Lücke nichts zu setzen, sein Ideal ist ja etwas Negatives, nämlich das Freisein von den bisher bestehenden Bindungen. Man mußte deshalb im 19. Jahrhundert bei früheren Stilen Anleihe nehmen. Anfänglich bot die Ablehnung barock-fürstlichen Prunkes etwas Gemeinsames, man erbaute sich an der klassischen Einfachheit und hatte die »virtus Romana« (römische Manneszucht) als Vorbild, man baute also »klassizistisch«, d. h. in Nachahmung der Antike. Später kamen so ziemlich alle Stile in kunterbuntem Durcheinander an die Reihe, bis schließlich das völlige Chaos zu Ende des Jahrhunderts folgte. Daß der Klassizismus aber schon einige Jahre vor der Französischen Revolution auftritt, ist daraus zu erklären, daß die Kultur der politischen Entwicklung vorauseilt. Die politische Umwälzung ist ja immer nur die Sanktionierung schon vorher vorhandener Kräfte.



Abb. 122. Schinkel, Hauptwache, Berlin, 1816

In Deutschland gibt es ursprünglich zwei Arten von Klassizismus: Die eine wurde von der Französischen Revolution in die anliegenden deutschen Grenzgebiete gebracht, die andere und weitaus wertvollere erwuchs bodenständig, z. B. in dem aufstrebenden Preußentum. Geradezu ein Symbol für das kommende Deutschland wurde in seiner Einfachheit und Strenge das Brandenburger Tor, das Wahrzeichen Berlins, erbaut 1788–1791 von Langhans. Die Siegesgöttin, von Schadow modelliert (1794 aufgestellt), wurde in der Zeit von Preußens tiefster Erniedrigung als Siegespreis 1807 nach Paris entführt und kam erst nach Napoleons Niederlage wieder nach Berlin zurück.

Der eigentliche Baumeister des preußischen Klassizismus wurde Karl Friedrich Schinkel (1781–1841). Die Hauptwache in Berlin, das Schauspielhaus und das Alte Museum sind seine Hauptwerke. Seine Leistung besteht darin, daß er nicht nur äußere Formen der Antike nachahmte oder sie freischöpferisch verwandte, sondern daß er hierbei auch die künstlerische Disziplin der Alten zeigte. Seine Bauten sind von zuchtvoller Klarheit und Schönheit wie kaum andere dieser Zeit, und sie lassen ihn darob als den größten Baumeister des 19. Jahrhunderts erscheinen.

Die Hauptwache wurde nach dem Weltkriege durch eine einfache und schlichte Umgestaltung des Innenraums das Totenmal der Stadt Berlin für ihre gefallenen Helden.



Abb. 123. Propyläen, München

Eine weitere Sondergruppe des Klassizismus in Deutschland verdankt dem Kunstsinn Ludwigs I. von Bayern ihr Entstehen. In seiner Person waren Deutschtum und Hellenentum zu einer leidenschaftlichen Einheit erwachsen. Er baute hoch über der Donau bei Regensburg in den Formen des Parthenons die Walhalla, eine deutsche Ehrenhalle, er errichtete in antikem Geist die Ruhmeshalle bei Kelheim zur Erinnerung an den Sieg der erwachenden Nation über Napoleon, er baute den Königsplatz in München mit seinem griechischen Tor, den Propyläen, und den griechischen Sammlungsbauten, der Glyptothek und der Staatsgalerie. Er war der weitblickende Städtebauer, der mit seinen großzügigen Plänen München auch für die spätere Zeit des plötzlichen Wachstums zu Ende des Jahrhunderts gesunde Voraussetzungen geschaffen hat.

Daß nun der Klassizismus nicht mit innerer Notwendigkeit Stil dieser Zeit war, ist schon daraus zu ersehen, daß für andere Zwecke unbedenklich auch andere Stile herangezogen wurden. So baute Ludwig I. die Kirchen in romanisch-byzantinischer, frühchristlicher oder gotischer Art, die Ludwigstraße und die Residenz in Anlehnung an italienische Palazzi der Renaissance, das Siegestor an dem einen Ende der Ludwigstraße als römischen Triumphbogen und die Feldherrnhalle an dem anderen Ende als Nachahmung der Loggia dei Lanzi in Florenz.

Daß alle diese Bauwerke trotz der Stilverschiedenheit einen gemeinsamen Geist atmen, daß insbesondere die Ludwigstraße in München als eine der geschlossensten Straßen der Welt gelten kann, ist dem feinen Kunstsinn des Königs zu danken.

Die Feldherrnhalle in München ist uns Deutschen jenseits dieser kunstgeschichtlichen Wertung und Einordnung durch den Opfertod am 9. November 1923 zu einem nationalen Heiligtum erwachsen.



Abb. 124. Feldherrnhalle, München

Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts kamen alle Stile an die Reihe. Das Zweite Reich baute aus Repräsentationsgründen sein Reichstagsgebäude in schwerem, wuchtendem Barock. Diesem Vorbild schlossen sich aus gleichen Gründen die Städte in ihren Bahnhöfen, Justizpalästen usw. und vor allem die Großbanken an, die Kirchen bevorzugten die Gotik, die Gaststätten die bürgerliche Gemütlichkeit der deutschen Renaissance, Einzelvillen erstanden als italienische Palazzi oder als mittelalterliche Raubritterburgen, für die Mietskasernen aber wurde eine für große Reihungen geeignete Durchschnittsrenaissance üblich. Sie wurde der Massenstil für das unerhörte Anwachsen der Städte in der sog. »Gründerzeit«. Dieses unorganische Anschwellen der Städte in Verbindung mit einer liberalistischen, d. h. völlig hemmungslosen und unkontrollierbaren Industrialisierung, welche billigen Kitsch an die Stelle werthaltiger Handwerksarbeit setzte, brachte gegen das Jahrhundertende jene völlige künstlerische Entartung und jene trostlose Kulturlosigkeit, die heute dem Gesicht der Vorstädte ihren Stempel aufdrückt.



Abb. 125. Schadow, Kronprinzessin Luise mit ihrer Schwester, Berlin, Schloßmuseum

Das allgemeine Interesse für die Antike (Lessing: Laokoon!) hatte ursprünglich in der Plastik zu einer wenig selbständigen Nachahmung geführt, wie wir sie bei dem Italiener Canova und dem Dänen Berthel Thorwaldsen beobachten können. Eine nun wirklich eigene und lebensfrische Arbeit im klassizistischen Gewande zeigt uns die Berliner Kronprinzessinnengruppe Schadows (1764–1850). Aus ihr atmet tatsächlich der Geist dieser Zeit in seiner Natürlichkeit und vornehmen Anmut, in der noch letzte Spuren der Zierlichkeit und Grazie der Rokokozeit nachklingen.

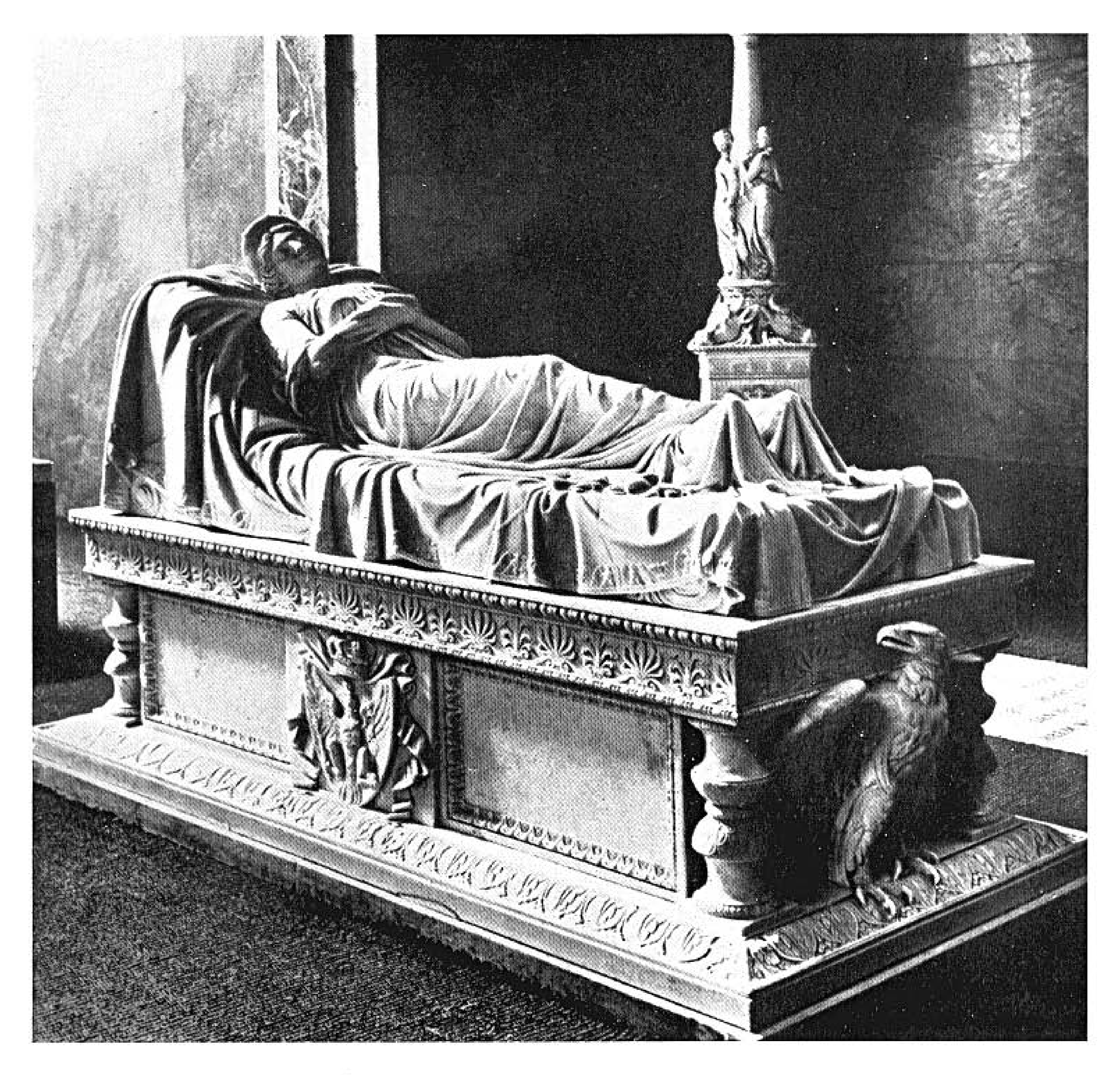


Abb. 126. Rauch, Grabmal der Königin Luise, Charlottenburg

Das Werk seines Lehrers Schadow führt Christian Rauch (1777–1857) zur Vollendung. Was Schinkel für die Berliner Architektur war, war er für die Plastik dieser Stadt. Sein schönstes Werk ist die Grabfigur der Königin Luise im Mausoleum in Charlottenburg, dieser edlen und gütigen Frau, die Deutschlands Erniedrigung erleben und auskosten mußte und die in verzehrendem Kampfe um die Erneuerung zu früh dahinschwand. Wohl nie ist so viel an rührender Schönheit und fraulicher Hoheit in einem Grabmal geformt worden wie in der Gestalt dieser wahrhaften Königin! Weitere bekannte Werke Rauchs sind Denkmäler zu Preußens Geschichte, insbesondere das Reiterstandbild Friedrichs des Großen in Berlin, Unter den Linden. Die hohen Leistungen auf dem Gebiete der Bildhauerei schließen hiermit für das 19. Jahrhundert ab. Es hat zwar keine Zeit so viele Denkmäler errichtet wie dieses, es war aber auch keine Zeit so wenig hierzu berechtigt wie dieses liberalistische Jahrhundert in seinem weiteren Verlauf.

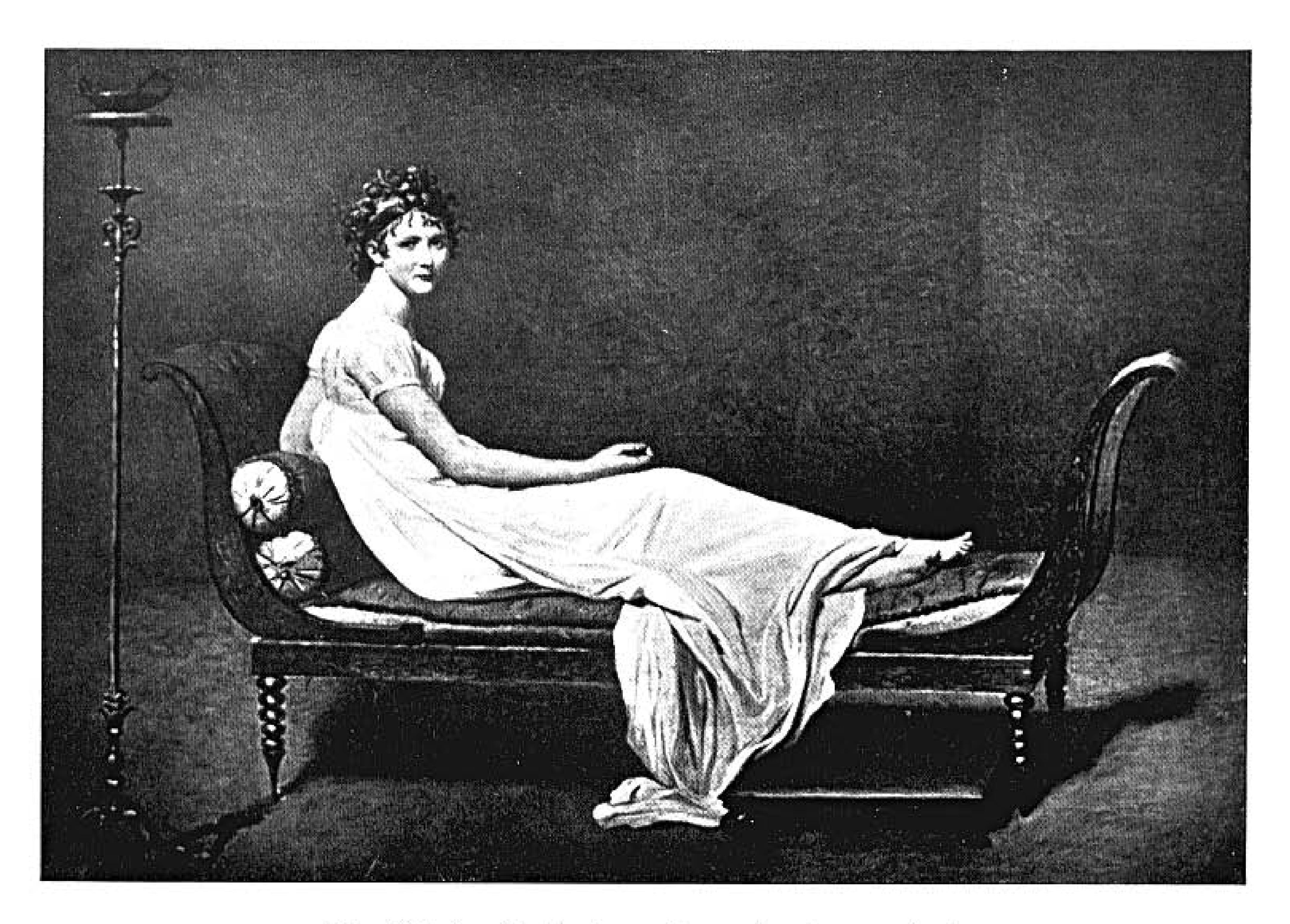


Abb. 127. David, Madame Recamier, Louvre, Paris

Die im 19. Jahrhundert mit Abstand reichste Kunstgattung ist die Malerei. Sie ist allerdings nicht einheitlich, denn es bestanden ja keine Bindungen zu einer starken und selbständigen Architektur, sie gibt aber gerade wegen dieser Freiheit ein gutes Spiegelbild aller drängenden Kräfte dieses Jahrhunderts, in dem sich der »moderne« Mensch mit allen seinen Problemen allmählich herausentwickelte.
Anfänglich herrschte auch auf dem Gebiet der Malerei eine klassizistische Richtung, den Bestrebungen der Baukunst gleichlaufend, vor. In Deutschland, dem Lande Winkelmanns und Lessings, war die klassizistische Malerei meist akademisch gelehrsam und trocken geblieben, Frankreich dagegen, das Land der neuen Revolution, nahm diese Richtung temperamentvoll und gleichsam als politische Aktualität auf. Jacques Louis David (1748–1825), selbst am politischen Leben beteiligt, malte altrömische Themen, wie das Brutusbild, den Schwur der Horatier, den Raub der Sabinerinnen sowie Bilder zum Zeitgeschehen, wie die Ermordung Marats oder die Krönung Napoleons. Den besten Begriff von französischer Kultur im Anfang des 19. Jahrhunderts kann uns sein Bildnis der Madame Recamier geben, dieser ob ihrer Schönheit und geistreichen Bildung berühmten Frau, deren Salon ein Mittelpunkt vornehmer französischer Gesellschaft wurde. Gepflegte Einfachheit und feinster Geschmack klassischer Richtung sprechen aus der Persönlichkeit der Dargestellten selbst wie auch aus der gesamten äußeren Aufmachung in Kleidung und Einrichtung, die sich bewußt nach antiken Vorbildern richtet.



Abb. 128. Philipp Otto Runge, Selbstbildnis mit Frau und Bruder
(Verbrannt im Münchener Glaspalast 1931)

Gegenüber der im weiteren Verlauf mit viel äußerem Glanze aufgezogenen Malerei Frankreichs ist die gleichzeitige deutsche Malerei unendlich tiefer und reicher. Sie entsteht im Zusammenhang mit dem völkischen und kulturellen Erwachen Deutschlands zu Beginn des 19. Jahrhunderts. So wie 300 Jahre früher, in der Zeit Luthers, Huttens und Dürers, das Neue nicht nur auf politischem und weltanschaulichem Gebiet um den Sieg kämpfte, sondern sich gerade auch in der Kunst in der Besinnung auf die eigene Art besonders eindringlich äußerte, so bringt auch die Zeit Kants und Fichtes eine echte deutsche Kunst hervor, die ebenfalls den deutschen Menschen und seine Landschaft, der er entwächst, in den Mittelpunkt ihrer Schilderung stellt. Es ist kein Wunder, wenn die wichtigsten Namen dorthin weisen, wo sich in dieser Zeit das deutsche Schicksal gestaltete, nach Norddeutschland. Einer der tiefsten Künstler aus diesem Kreis ist der Hamburger Philipp Otto Runge (1777–1810). Sein Gruppenbild ist eine Hochleistung deutscher Bildniskunst von zeitlosem Wert mit der Innerlichkeit, die jenseits der rein äußeren Abschilderung aus diesen drei Personen spricht. Es ist wohl nie in der Kunst so viel seelischer Gleichklang dargestellt worden, wie hier zwischen Mann und Frau, zu denen sich äußerlich getrennt aber seelisch verbunden der Bruder und Schwager gesellt. Als dieses Bild im Feuer des Glaspalastes unterging, verlor Deutschland mehr als nur ein Bild, es verlor ein unersetzliches Dokument seiner Seele.



Abb. 129. Philipp Otto Runge, Die Hülsenbeckschen Kinder, Hamburg, Kunsthalle

Mit zu den eigenartigsten und stärksten Schöpfungen Runges gehört sein Bild der Hülsenbeckschen Kinder. So wurden Kinder noch nie gemalt! Hatte die Barockzeit ein antikes Thema abwandelnd kindlicher Figuren als allzeit lustige und heitere Putten in einem unbeschwerten und verspielten Dasein dargestellt oder umgekehrt in der höfischen Kunst die Kinder als kleine Erwachsene behandelt, so sind hier die Kinder Runges in ihrem ureigensten Reich geschildert, das selbstherrlicher und geschlossener ist als jede Form, die die Erwachsenen für sich gefunden haben. Hier gilt kein Maßstab der Großen! Unbeschwert von ihm leben die drei Kinder ihr eigengesetzliches, ernst zu nehmendes Dasein genau so, wie die Sonnenblumen nach eigener Art wachsen und blühen und nicht ihren Wert oder Unwert aus einem Vergleich mit einer anderen Welt beziehen. Diese tiefste Verwandtschaft zwischen Blumen und Kindern, nicht aber eine etwa von außen hineingedeutete Symbolik macht den letzten Reiz dieses Bildes aus.

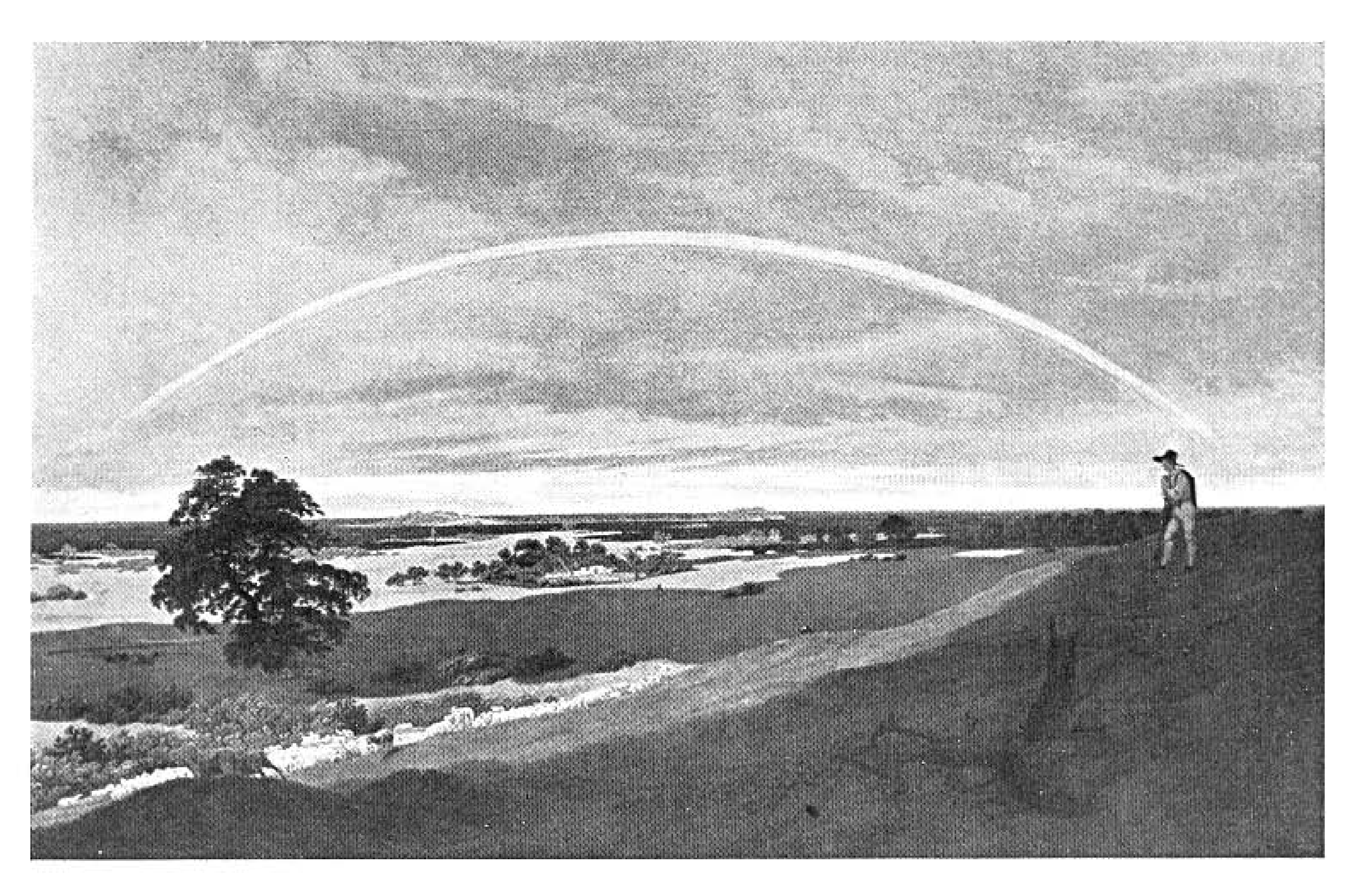


Abb. 130. Kaspar David Friedrich, Landschaft mit Regenbogen, Weimar, Museum

Kaspar David Friedrich (1774–1847), der Freund Otto Runges, ist der Neuentdecker der deutschen Landschaft. In der vorhergehenden Barockzeit mußte die Landschaft erst künstlich umgestaltet werden, um als »schön« gelten zu können. Friedrich dagegen zeigt die Beseeltheit und das Eigenleben der deutschen Natur, die sich dem offenbart, dessen Herz im deutschen Boden verwurzelt ist. Die Landschaften Friedrichs sind gleichsam der Boden, aus dem die ernsten Menschengestalten Runges wachsen konnten. Zwischen den beiden Künstlern herrscht nur ein Unterschied des Themas, der Geist aber ist der gleiche. Sieht der Südländer in einer Landschaft nur das Großartige, gleichsam eine eindrucksvolle Kulisse zu seinem Leben (aus diesem südländischen Geist entstand ja der Barockpark), und sieht er in den Blumen hauptsächlich die Fülle der leuchtenden Farben, so ist der Nordländer anders zur Natur eingestellt: Im einfachsten Blümchen, im welken Herbstblatt, im Schilf des öden Moores, in der prallen, saftfrischen Frühlingsknospe kann sich ihm die weite, alles begreifende Welt des Lebens offenbaren, als deren Teil er sich andächtig fühlt. So steht er auch zur Landschaft. Diese Einheit des Menschen mit der Natur ist nun das immer wiederkehrende Thema Friedrichs, sei es, daß er die endlose Weite des Meeres oder den stillen silbernen Zauber einer Mondnacht, seine Vaterstadt Greifswald oder Landschaften aus der Umgebung seiner Wahlheimat Dresden darstellt.

Allen seinen Bildern gemeinsam ist eine wundersame feine Lichtwirkung. Der Zauber des Lichtes in der Landschaft wurde von Friedrich in reifster Form und ohne viel Aufhebens künstlerisch gestaltet, lange bevor es in Frankreich üblich wurde, in den Wald von Barbizon (Treffpunkt naturbegeisterter Künstler) zu wandern, und sehr lange bevor die Freilichtmalerei allerdings mit weniger künstleri=



Abb. 131. Wilhelm von Kobell, Belagerung von Kosel, München, Neue Pinakothek

schem Gehalt und von einem anderen Gesichtspunkt aus nach der Jahrhundertmitte von Frankreich aus als europäische Mode propagiert wurde.
Ein Beispiel dafür, wie auch anderwärts in Deutschland die Landschaftskunst erwacht, ist die Belagerung Kosels, gemalt von Wilhelm von Kobell (1766–1853), einem Pfälzer, den die werdende Kunststadt München angezogen hatte. Die Weite und Freiheit der Landschaft, das feine Licht, das durch den morgendlichen Dunst hindurchschimmert, und die persönlich sichere Art, mit der hier die schlesische Landschaft in ihrer Eigenart erfaßt ist und mit der die Figurengruppen in das Bild eingeordnet sind, stellen Kobell würdig neben Friedrich.
Ein weiteres Beispiel bietet der Tiroler Josef Anton Koch (1768–1839) mit seinem Schmadribachfall. Er ist der erste, der seit Dürer wieder die Herrlichkeit des Hochgebirges schildert. Er will ebensowenig wie die norddeutschen Landschafter eine reine Naturkopie, er versucht vielmehr durch eine Steigerung des Wichtigen ins Heroische und durch das Weglassen nebensächlicher Dinge dem Eigenleben der Natur, in diesem Falle also dem gewaltigen Naturschauspiel eines Wildwassersturzes im Gebirge, gerecht zu werden.
Bilder dieser Art sind Urkunden in der Entwicklungsgeschichte unseres modernen Lebensgefühles. Wenn heute übers Wochenende Zehntausende von Großstädtern die Einsamkeit der Alpen überfluten, so ist dies für uns Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts eine Selbstverständlichkeit geworden, damals jedoch galten die Berge noch allgemein als eine unwirtliche und unerfreuliche Gegend, und nur einzelne Entdecker, wie eben z. B. Koch, erschlossen ihre Schönheit erst langsam der Menschheit.

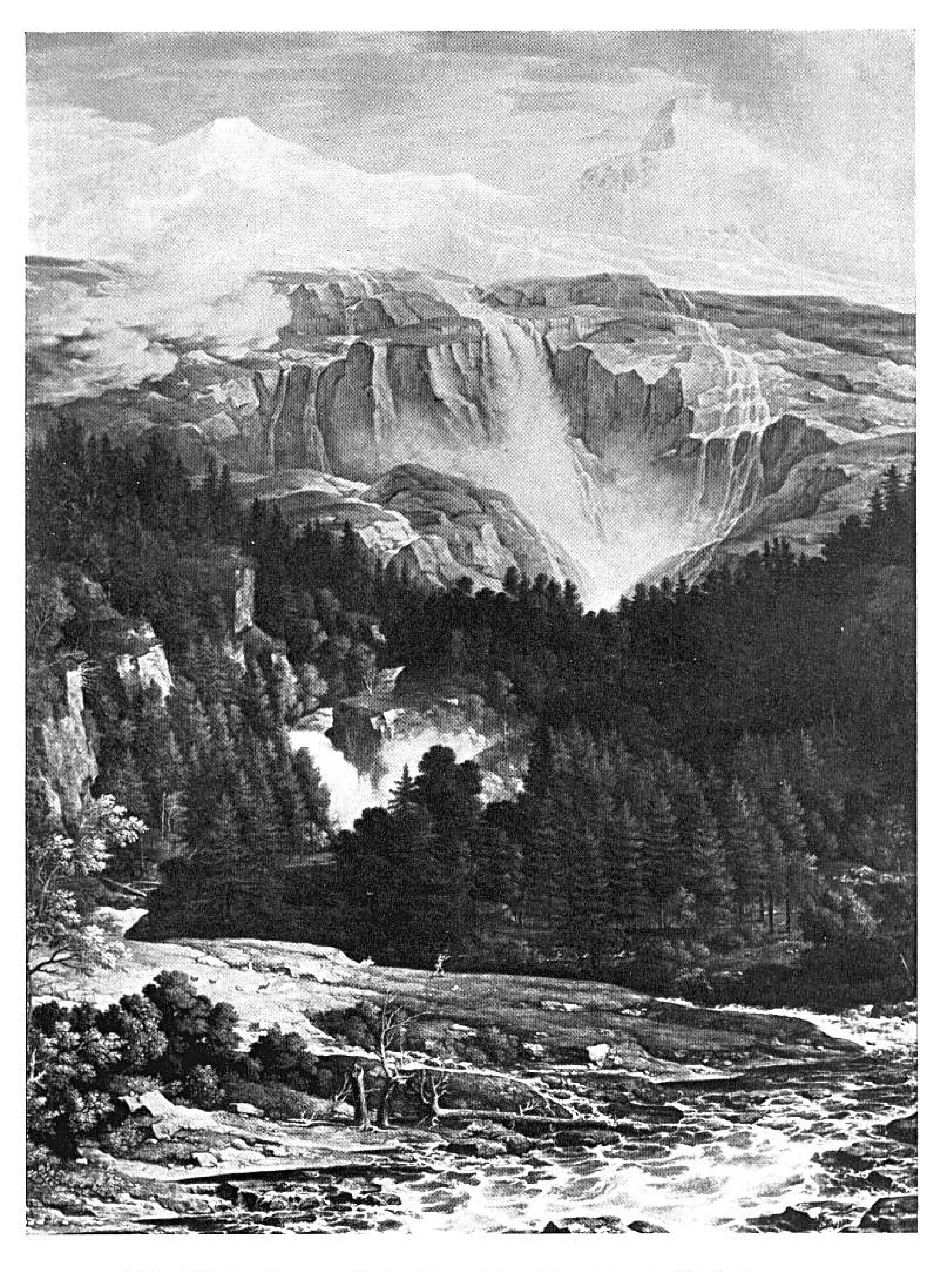


Abb. 132. Josef Anton Koch, Schmadribachfall, Leipzig, Städt. Museum der bildenden Künste



Abb. 133. Peter Cornelius, Siegfrieds Tod, Städelsches Institut, Frankfurt a. M.

Der großen nationalen Begeisterung und dem Traum von einem mächtigen Großdeutschland war durch die Reaktion (Wiener Kongreß) die politische Verwirklichung versagt geblieben. Da also eine politische Tat vorerst nicht mehr möglich schien, wandte man sich romantisch zurückschauend Zeiten zu, in denen der deutsche Traum Wirklichkeit schien. Romantik kann negativ ausgelegt werden als ein Eingeständnis der Unfähigkeit zu eigener kämpferischer Tat und die Flucht in eine mehr oder minder unwirkliche Wunschwelt. Die Romantik des vorigen Jahrhunderts hatte aber die Bedeutung, daß sie das in den Freiheitskriegen begonnene Werk der Deutschwerdung bewußt fortsetzte und die seelischen Voraussetzungen schaffen half, die auch für die Zwischenlösung eines kleindeutschen Zweiten Reiches unerläßlich waren. Man wandte sich mit Eifer der deutschen Sagenwelt zu. Die Nibelungen wurden Symbol deutscher Art – Ludwig von Bayern ließ sich von Schnorr von Carolsfeld einen ganzen Zyklus dieses Themas in die Prachträume seiner Residenz malen, und des jungen Cornelius erste größere Arbeit befaßt sich mit ihnen! Man träumte von der hohen deutschen Kaiserzeit – Ludwig ließ den von den Franzosen zerstörten Kaiserdom zu Speyer wieder erstehen! Man empfand die Gotik als den deutschesten aller Stile und vollendete die Riesenbauwerke der Dome (Köln, Ulm, Regensburg) unter opferfreudiger Anteilnahme der

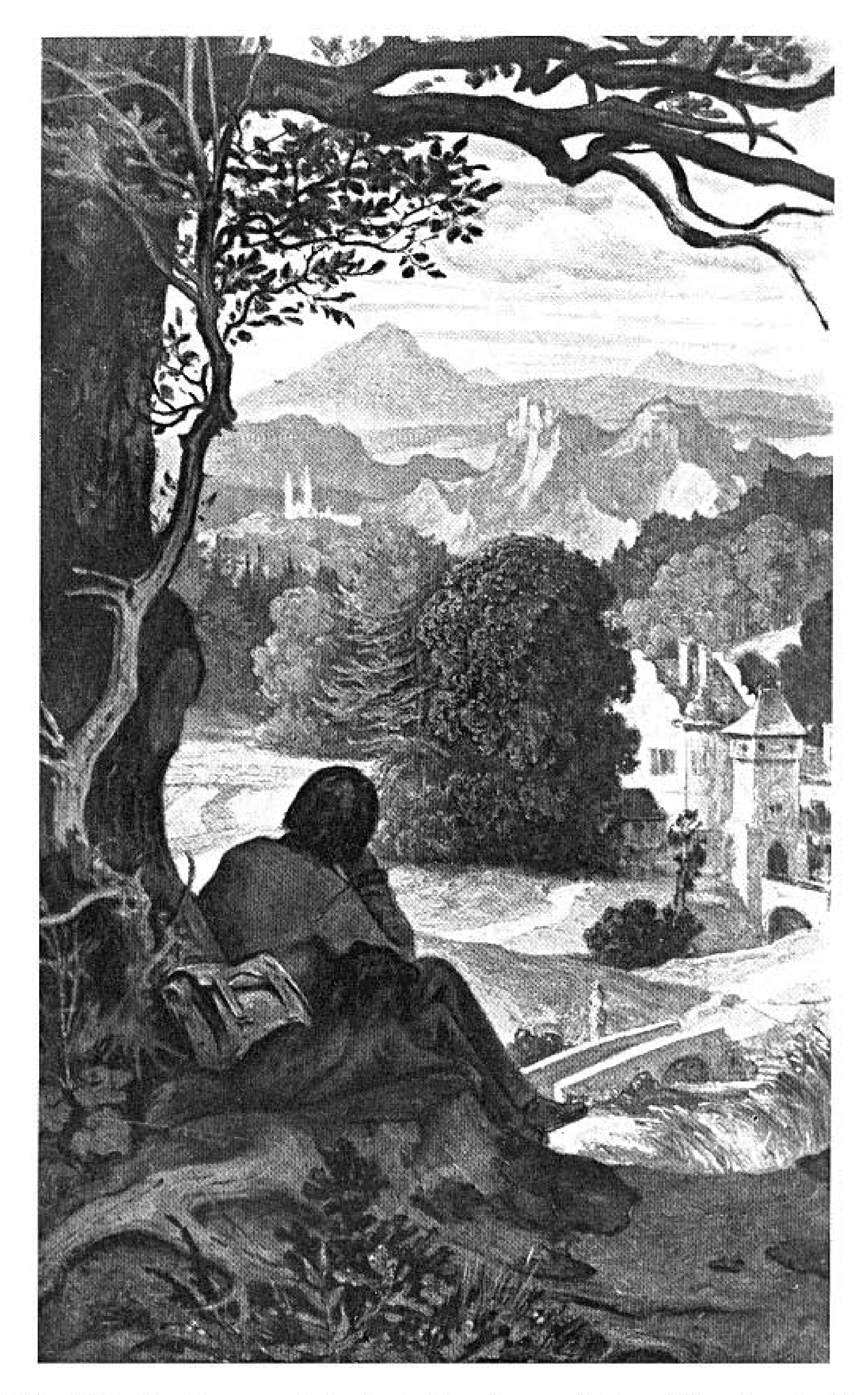


Abb. 134. Moritz von Schwind, Jüngling auf der Wanderschaft
(Verbrannt im Münchener Glaspalast 1931)

gesamten Nation in wenigen Jahrzehnten. Die grandioseste Krönung dieses Dranges brachte aber die Schwesterkunst Musik in den Werken Richard Wagners, in denen deutsche Art eine überwältigende künstlerische Gestaltung fand.
Unter den Malern der Zeit ist Moritz von Schwind an erster Stelle zu nennen. Das Bild des wandernden Jünglings ist die treffendste Verkörperung der deutschen Romantik! Die Sehnsucht dieser Zeit »O Täler weit, o Höhen« klingt aus ihm! Ein Verlangen nach der deutschen Landschaft mit ihren Schlössern, Burgen und ragenden Domen hatte unser Volk erfaßt und hatte in diesem Bild Ausdruck gefunden. Auch dieses Zeugnis des deutschen Sehnens fiel 1931 in München dem Feuer zum Opfer.



Abb. 135. Moritz von Schwind, Der Falkensteiner Ritt, Leipzig, Städt. Museum der bildenden Künste



Abb. 136. Moritz von Schwind, Die Morgenstunde, München, Schackgalerie

Ein unglaublicher Reichtum deutschen Wesens steckt in den Bildern und Zeichnungen Schwinds, gleich ob es sich nun um den Sängerkrieg auf der Wartburg, um Ritter Kurts Brautfahrt, oder um einen Elfenreigen handelt, oder ob er das Märchen vom gestiefelten Kater oder von den sieben Raben oder vom Aschenbrödel in seinen anheimelnden Blättern schildert.

Dem Falkensteiner Ritt liegt eine echt romantische Erzählung zugrunde: Ritter Kuno soll nur dann die Hand des schönen Burgfräuleins erhalten, wenn er zu Pferde auf der auf steilem Felsen liegenden Burg seine Werbung vorbringen kann. Der gute Zwergenkönig hilft ihm dadurch, daß er nachts durch seine Wichtelmänner einen Bergpfad bauen läßt.

Eines der tiefstempfundenen Bilder Moritz von Schwinds ist »Die Morgenstunde«, das sich im Gegensatz zu der sonst etwas trockenen, gleichsam nur illustrierenden Farbigkeit des Meisters durch eine ungewöhnliche malerische Feinheit auszeichnet. Das Bild ist ja noch mehr als die anderen mit dem Herzen gemalt, stellt es doch sein erblühendes, blondes Töchterlein in seinem ihm liebgewordenen Haus Tanneck am Starnberger See dar. Eine unendliche Fülle taufrischer Morgenluft und heiteren Sonnenlichtes strömt beglückend in das Herz des jungen Mädchens und in den ganzen Raum, in den die Berge hereingrüßen, bis in die verdämmernden Ecken und erfüllt ihn mit heiterer Ruhe und stillem, glückhaftem Glanz.

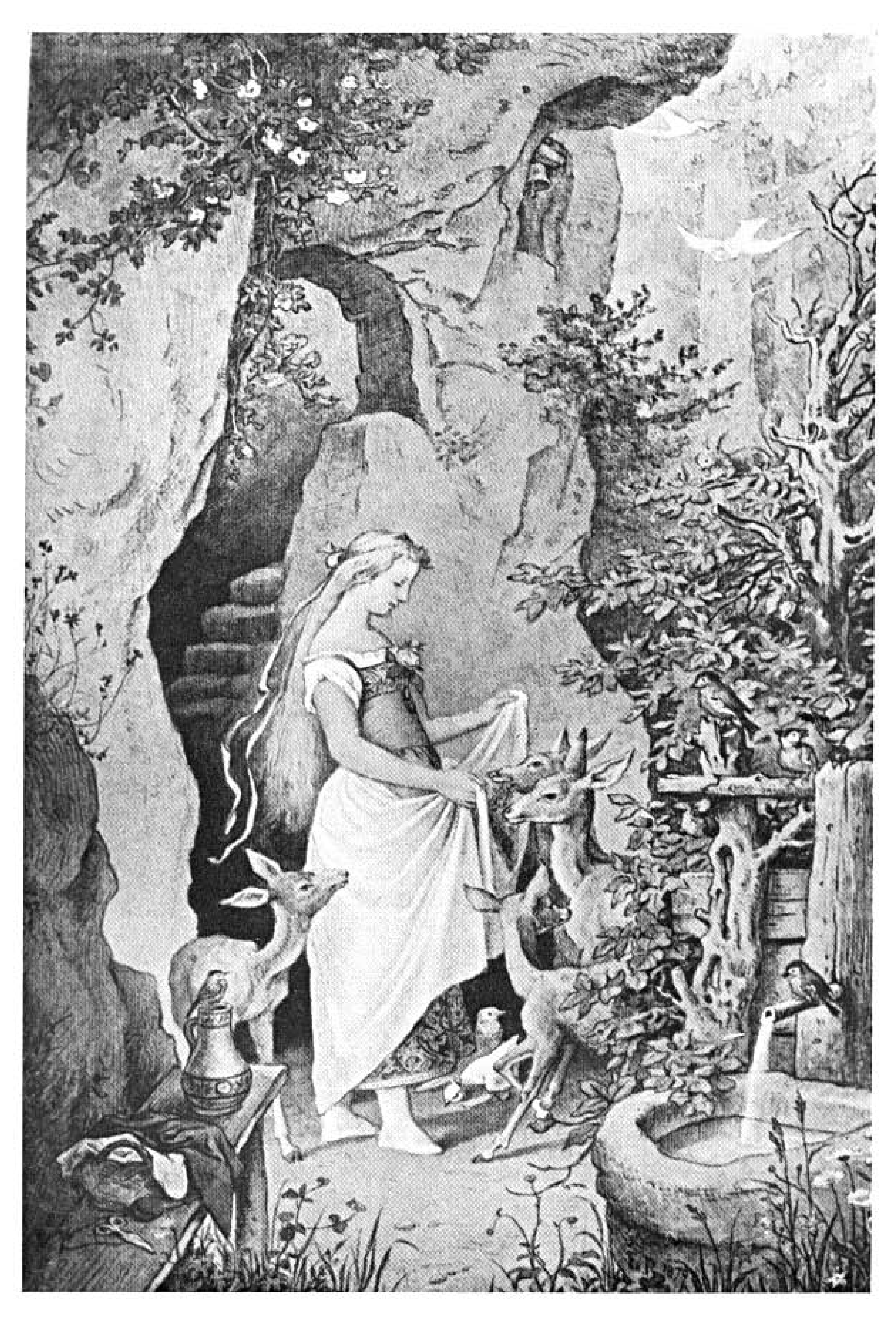


Abb. 137. Ludwig Richter, Schneewittchen, Berlin, Nationalgalerie

Ein stiller, feiner Künstler ist der Dresdener Ludwig Richter (1803–1884). Seine Kunst ist anspruchslos und innig und von echtem Wert wie ein Volkslied. Wie dieses läßt er alle Saiten des Gemütes von Liebesfreude und Leid, von Trennung, Heimweh und fröhlichem Wiedersehen, von Familienglück und von stiller Trauer erklingen. Ihm liegt die große Kunst des Ölmalens nicht so sehr, er vertraut sein Herz lieber in schlichter Zeichnung einfachen Blättern an, die zu einem unerschöpflichen Schatz deutscher Einkehr werden.



Abb. 138. Carl Spitzweg, Der Abschied, München, Schackgalerie

In Carl Spitzweg (1808–1885) wird ein Stück Biedermeier lebendig. Dieser echte Münchener ist der humorvolle Schilderer der deutschen Kleinstadt mit ihren verträumten Gassen, Türmen und Toren, ihren winkeligen Höfen, aber auch ihren Einwohnern, den Bürgern mit all ihren Vorzügen und Schwächen. Mit der Beseeltheit seiner Bilder und der Treffsicherheit seiner Darstellung, etwa des selbstbewußten Herrn Bürgermeisters oder des Bücherwurmes oder der harmlos zufriedenen Wachsoldaten, verbindet sich eine ungewöhnliche malerische Feinheit. Das Bild »Der Abschied« aber ist wie ein zartes, feines Liebeslied der romantischen Zeit.



Abb. 139. Adolf von Menzel, Friedrich der Große, Holzschnitt

Die klassizistische Malerei der ersten Jahrhunderthälfte hatte das große monumentale Wandbild hauptsächlich antiken Inhalts gepflegt. Peter Cornelius war hier in seiner herben Eigenart der anerkannte Meister. Sein Hauptwerk sind die Fresken in der Glyptothek in München. Diese Art der Malerei hatte eine Weiter-

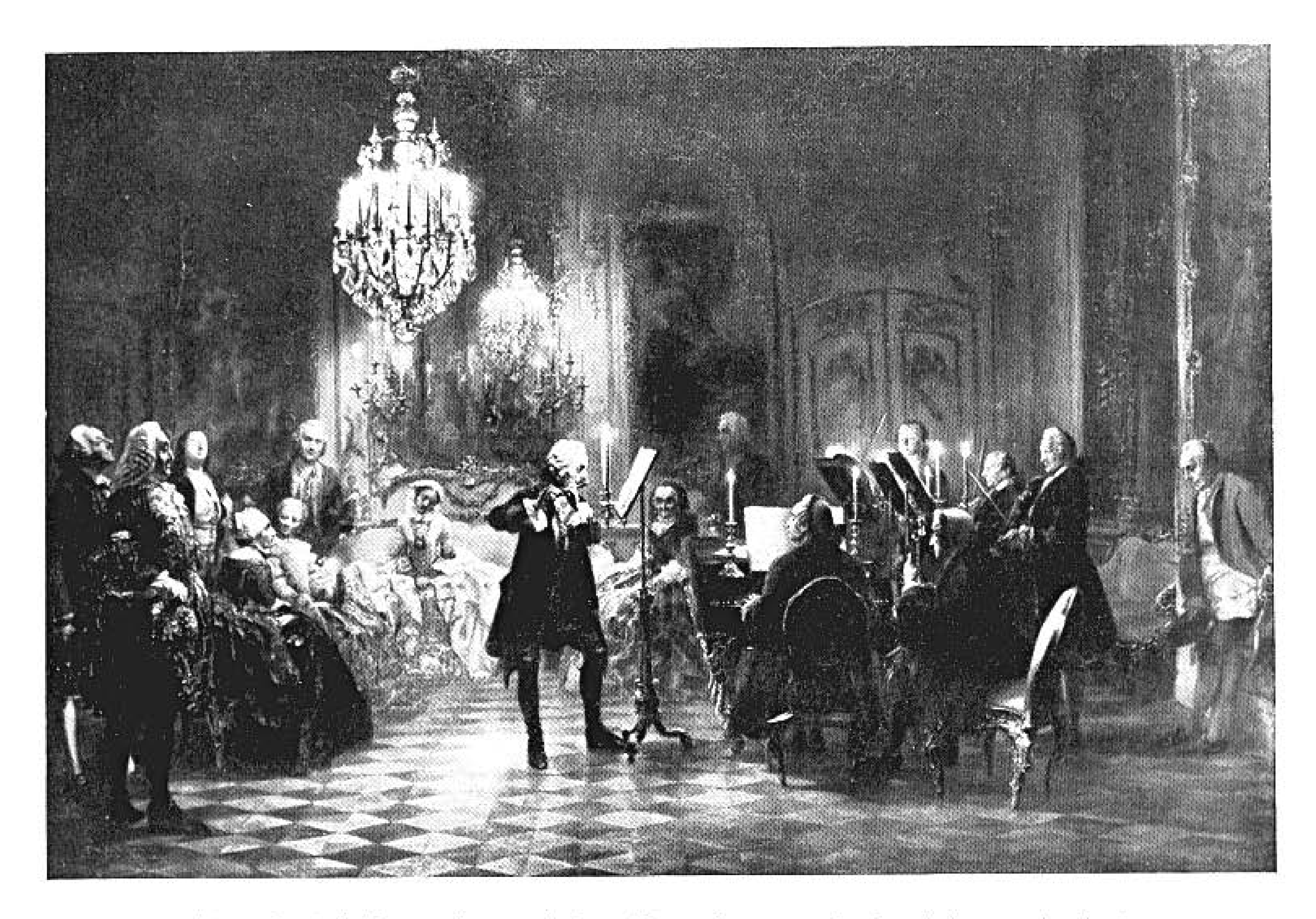


Abb. 140. Adolf von Menzel, Das Flötenkonzert, Berlin, Nationalgalerie

entwicklung in einer großformatigen Historienmalerei gefunden, die mit mehr oder minder theatralischem Effekt schließlich alle großen Ereignisse der Weltgeschichte darstellte. Die gefeierten Größen dieser Richtung waren Kaulbach und Piloty. Heute ist ihr Ruhm verblaßt.

Ein wirklicher und echter Meister des Geschichtsbildes dagegen war Adolf von Menzel (1815-1905). Dem Kaulbachkreis und seinen Theorien fernstehend, wurde er bei einem gediegenen malerischen Können aus einer inneren Verwandtschaft heraus der große Schilderer der friderizianischen Zeit. Weltberühmt ist sein Bild »Die Tafelrunde von Sanssouci«, prachtvoll ist sein »Flötenkonzert«, in dem die gesellige Kultur der Rokokozeit in ihrer Einheit mit der im weichen Lichtschimmer der Kerzen zauberhaften Wirkung der Architektur eine echte und lebendige Gestaltung findet. In seinen Holzschnitten mit ihrer klaren Treffsicherheit und ihrem Gleichgewicht zwischen packendem Realismus und erlaubter und notwendiger Idealisierung hat er das Bild des großen Königs geschaffen, so wie es heute in der Vorstellung des ganzen Volkes weiterlebt.

Menzel ist auch der große Künstler des deutschen Realismus, der alle Probleme moderner Licht- und Luftmalerei überlegen beherrschte. Er ist auch der erste deutsche Maler, der in der Wahl seiner Bilder mitten in das neue Leben der werdenden Großstädte, der Industrialisierung und der neuen sozialen Schichtung des Volkes hineingriff. Sein »Eisenwalzwerk« (1875) ist das erste große Fabrikarbeiterbild in der Geschichte der Kunst. Es hat jedoch in seinen Absichten nichts mit der nun folgenden »Arme-Leute-Malerei« zu tun, die teils rührselig, teils politisch-tendenziös dieses neue Thema eifrig aufgriff.



Abb. 141. Arnold Böcklin, Vita somnium breve, Basel, Museum

Seit dem Erwachen des Klassizismus zogen viele deutsche Maler nach Rom an die Stätten antiker Kultur, einer unbestimmten Sehnsucht nach Vollendung folgend, welche man in der Antike, aber auch in der strengen Zucht der Frührenaissance-maler zu finden hoffte. Den stärksten Ausdruck fand dieses Sehnen nach südlicher antiker Schönheit erst nach der Jahrhundertmitte in Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach und Hans von Marées.

Arnold Böcklin (1827–1901) bevölkerte die südliche Natur mit antiken Fabelwesen aller Art, wie mit Tritonen, Najaden, Faunen, Zentauren und Nymphen, die – durchaus antik gedacht – in ihrem munteren Spiel eine Personifikation der in der Natur wirkenden Kräfte darstellen sollen, wie etwa in dem Bild »Spiel der

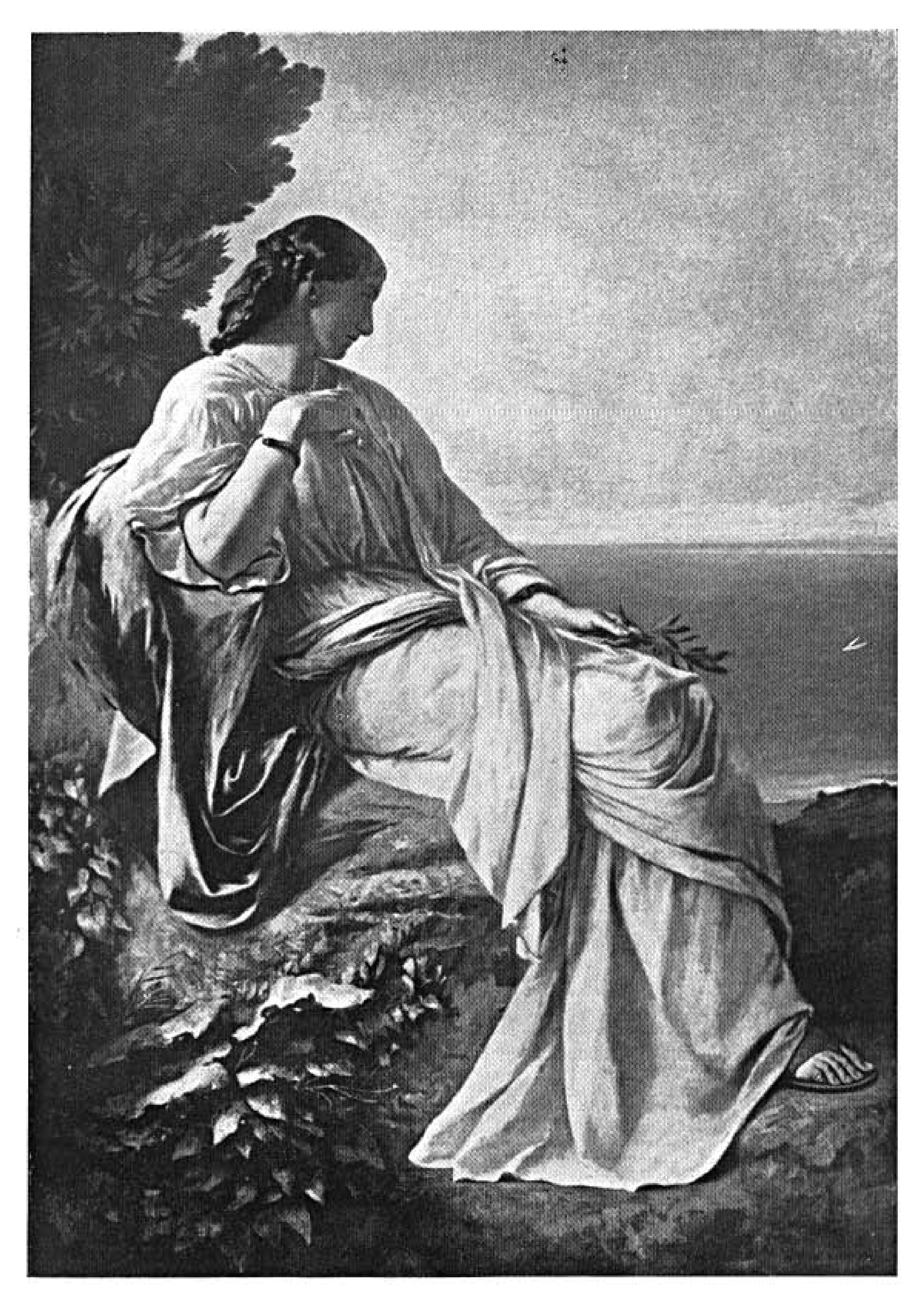


Abb. 142. Anselm Feuerbach, Iphigenie, Darmstadt

Wellen«. Häufig liegt aber wehmütiger Ernst in seinen Bildern, wie in seiner bekannten »Insel der Toten«, oft auch eine grüblerische Auseinandersetzung mit den letzten Fragen des Lebens, wie im Bilde: »Vita somnium breve« (»Das Leben ist ein kurzer Traum«). In diesen Werken ist er in seiner Problematik ganz deutsch.
Den gleichen Charakter zeigen die Bilder Anselm Feuerbachs (1829–1880). Er suchte in verzehrender Leidenschaft hellenische Schönheit und legte all sein Sehnen in die hoheitsvollen Gestalten der Iphigenie und der Medea. Was er fand, war aber nicht Griechenland, sondern Italien, und zwar Italien durch die Seele eines suchenden Deutschen gesehen. Feuerbach ist die Verkörperung des alten zwiespältigen Dranges des Nordländers nach dem lockenden Süden.



Abb. 143. Hans Thoma, Kinderreigen, Karlsruhe, Kunsthalle

In der Zeit des allgemein herrschenden Realismus hatte Deutschland Künstler, die über den Problemen der äußeren Erscheinung (des sog. Pleinairismus und Impressionismus) ihre bodenständige deutsche Art nicht vergaßen.

Die Meister dieser Richtung, Thoma und Leibl, stammen nicht von ungefähr aus echtem Bauernboden. In der Zeit der wachsenden Großstädte und der steigenden Entfremdung des Menschen vom Heimatboden konnte nur dorther wirkliche echte Kraft kommen.

Hans Thoma (1839-1924), der Mann aus dem Schwarzwald, hat uns wieder den Zauber deutscher Landschaft und des daraus erwachsenden Volkstums entdeckt. Eine wunderbare Stimmung liegt in seinem Kinderreigen. Die ersten Primeln sind erschlossen und die ganze Frische des jungen Frühlings spricht aus der Natur und aus den fröhlichen Kindern. Mit ihnen freut sich der Maler, und seine Freude geht wie von selbst auf die Betrachter des Bildes über, denn sie ist echt und uns allen aus dem Herzen geschildert.

Der zweite große Meister naturhafter deutscher Kunst ist Wilhelm Leibl (1844 bis 1900). Für ihn, den kernhaften Naturmenschen, wurde das bayerische Bauernland der Lebensraum und Nährboden, aus dem ihm echte, unverfälschte Kraft zuströmte. Er mied jeden akademischen Kunstbetrieb, ging in die Einsamkeit bayerischer Dörfer im Dachauer Moos oder im Voralpengebiet, lebte dort ein Leben einfacher Bauern, malte ohne viele Probleme in liebevoller Versenkung die Wirklichkeit, so gut er konnte, und - wurde einer der größten deutschen Maler. Wir stellen ihn heute in seiner farbigen Feinheit und in seiner sachlichen knappen Wiedergabe



Abb. 144. Wilhelm Leibl, Drei Frauen in der Kirche, Hamburg, Kunsthalle

des Charakteristischen unmittelbar neben Holbein. Ähnlich wie Leibl hatte die Sehnsucht nach der Natur viele ihm gesinnungsmäßig verwandte Maler erfaßt, es entstanden die Malergruppen in Worpswede im Moor, die »Dachauer«, die »Chiemseer« und viele andere, welche die deutsche Landschaftsmalerei auf eine beachtliche Höhe führten und sich dabei wenig um die gleichzeitige französische Kunst und gar nicht um die letzten prunkvoll-leeren Ausläufer der Historienmalerei kümmerten.

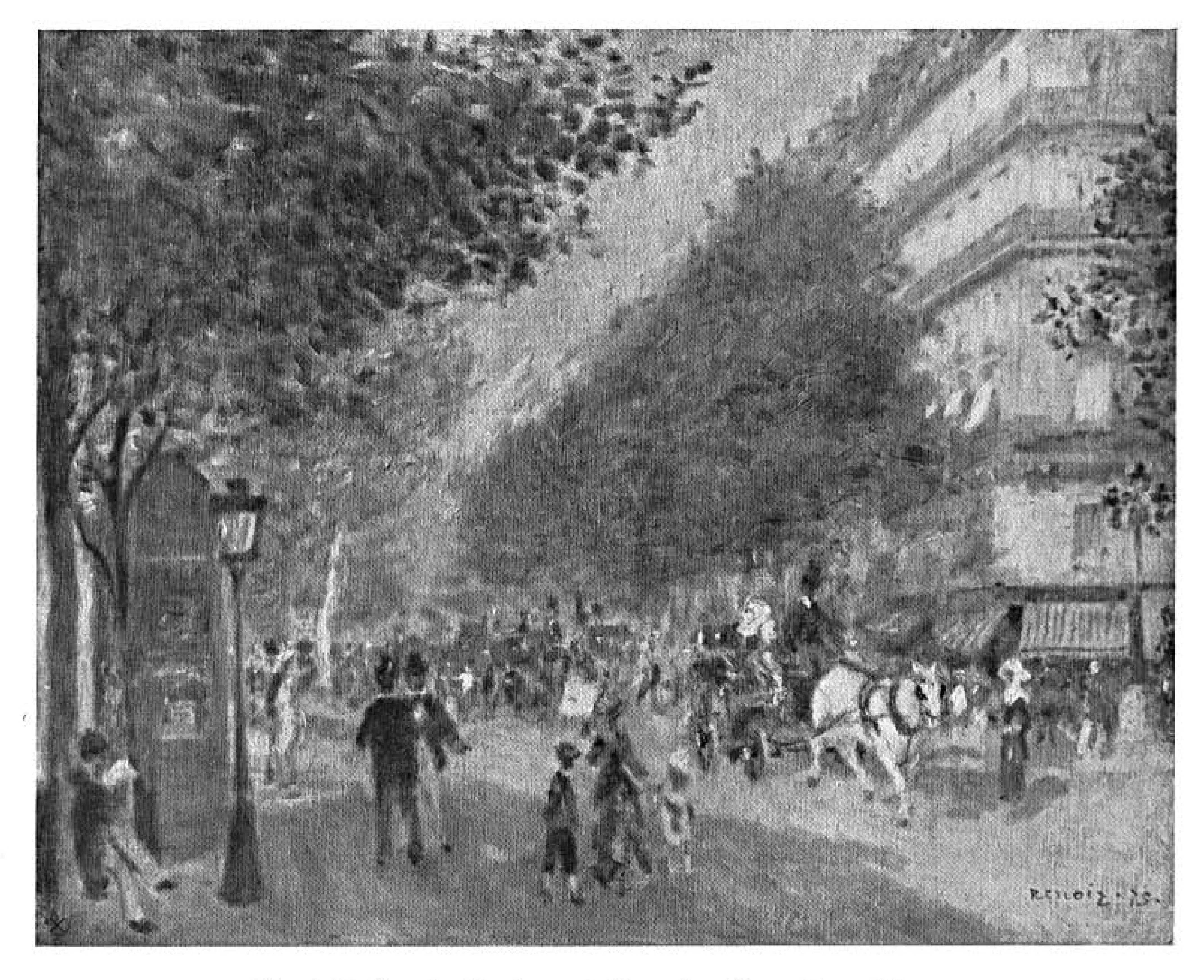


Abb. 145. Renoir, Boulevard, Dresden, Sammlung Schmitz

Kurz vor dem deutsch-französischen Krieg 1870/71 begann in Frankreich jene Kunstepoche, die in ausgesprochenstem Maße den herrschenden Liberalismus, d. h. das Fehlen jeglicher weltanschaulicher Ordnung und Bindung, verkörpert und deren Produkte bislang als »moderne Kunst« bezeichnet wurden. Die erste Stufe war der Pleinairismus (»Freilichtmalerei«) und der Impressionismus (»Eindruckskunst«). Man erhob die äußere Erscheinungsform, den optischen Eindruck zum Kernproblem der Kunst und leugnete das Vorhandensein irgendwelcher höherer ethischer Bindungen. Das Bild »Boulevard« soll z. B. nur einen einmaligen Augeneindruck bringen.
So sehr nun diese Kunst die Salons von ganz Europa beherrschte, und so sehr auch einzelne Werke feine Farbigkeit und überraschende Bravour in Erfassung und Durchführung bildmäßiger Werte zeigen, wie Renoirs »Boulevard«, so ist es andererseits klar, daß der Impressionismus bei diesem bewußten Fehlen jeder höheren Werthaltigkeit nicht ein einziges Werk von wirklich zeitlosem Wert schaffen konnte.
Um die Jahrhundertwende schlug der Impressionismus scheinbar in sein Gegenteil um. Äußere Form galt nichts mehr, starker seelischer Ausdruck wurde Trumpf, der »Impressionismus« wurde zum »Expressionismus«. Der Liberalismus und der maßlose Subjektivismus sind geblieben, nur das Thema hat sich geändert. Wirkliche »Ausdruckskunst«, welche die Seele deuten soll, ist aber nur auf dem Boden



Abb. 146. Hodler, Auszug der Jenenser Studenten, Jena, Universität

einer klaren Weltanschauung und einer daraus erwachsenden Gläubigkeit möglich. Diese Voraussetzungen fehlten der liberalistischen Generation. So wurde im Expressionismus vermeintlicher Sinn zu Wahnsinn, beabsichtigte Einfachheit zur Primitivität, gewollte Kraft zur Verkrampfung und eine sogenannte Vertiefung und Verinnerlichung zu einer unglaublichen seelischen Verirrung und Verlotterung. Nicht ein einziges Werk von wirklich großer Bedeutung verdanken wir dieser Richtung, wohl aber eine weitere starke Zerrüttung des seelischen Lebens und eine Entweihung bisher heilig gehaltener Werte, wie es sie in diesem Maße noch nie gegeben hatte. Wir sehen heute aus dieser Entwicklung mit voller Klarheit, wie morsch und hohl das äußerlich so glanzvolle Vorkriegseuropa in seinem Inneren bereits war. Die Zeit vor der Jahrhundertwende bis zum Weltkriege stellte auch in der Architektur den vollständigen Zusammenbruch der bisherigen Kunstübung dar. Die Zeit der Stilnachahmung ist endgültig vorbei. Der Versuch im Jugendstil (nach der Münchener Wochenschrift »Jugend« genannt) einen zeitgemäßen Stil zu schaffen, offenbarte eigentlich nur den erschreckenden Tiefstand, den man bisher hinter entliehenen Fassaden verborgen hatte. Dazu äußerte sich in intensivster und unverhohlenster Weise die Tätigkeit jener finsteren uralten Macht, die schon die griechische Kultur zerstört hatte, die Rom entnervt hatte, und die bisher in alle Länder zerstreut und auch unter uns wohnend, in bürgerlicher Tarnung Europa unterhöhlte: des internationalen Judentums. Es zerstörte zielbewußt jede volkverbundene abendländische Kultur. Einzelne gute Werke dieser Zeit, wie Hodlers »Auszug der Jenenser Studenten«, sind auf Grund einer starken, gesunden Anlage im Gegensatz zu all diesen Bestrebungen entstanden.

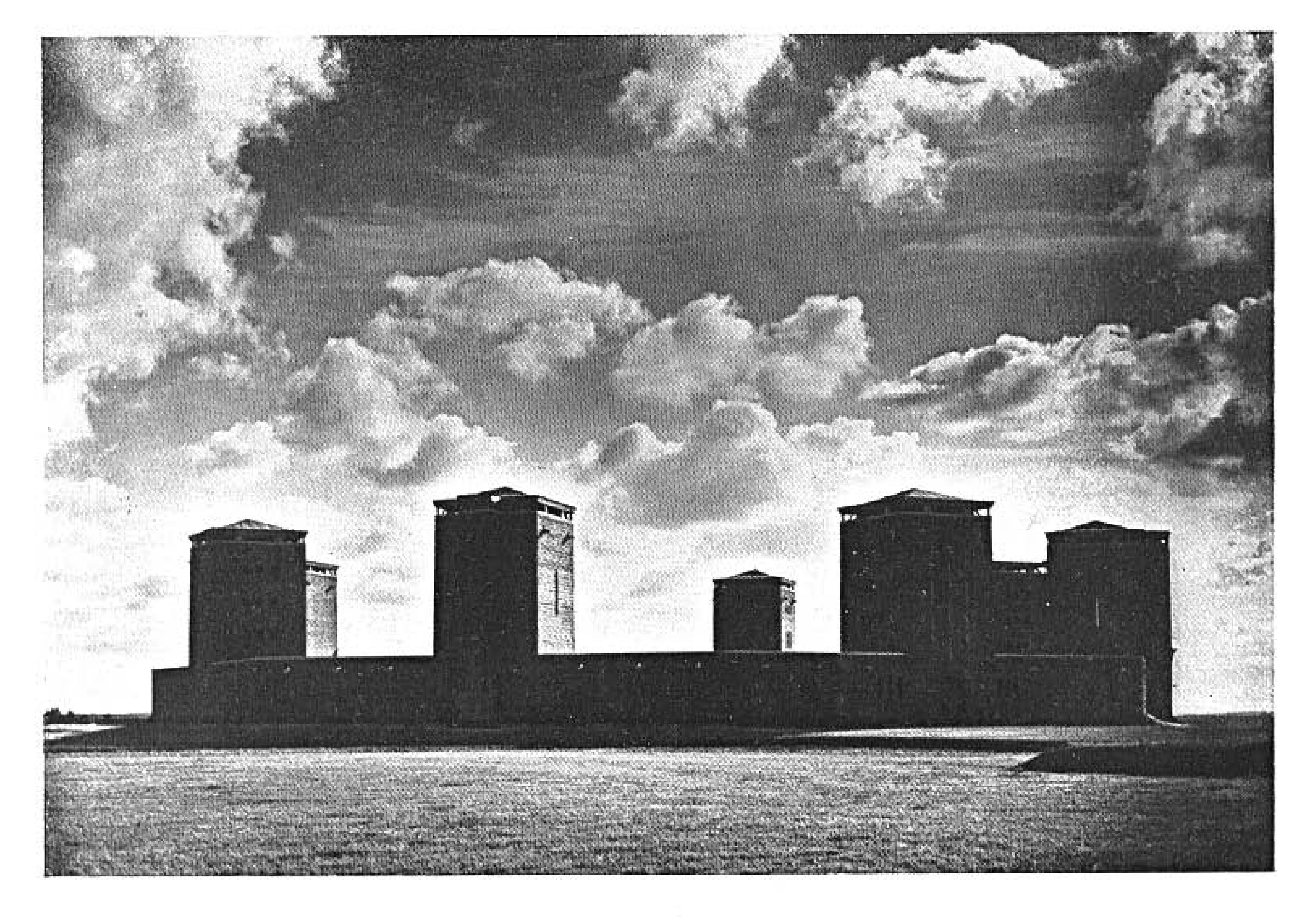


Abb. 147. Reichsehrenmal, Tannenberg

Neues nach dem Weltkriege

Die Zeit des beginnenden 20. Jahrhunderts war mit unerträglicher Spannung, aber auch mit der Sehnsucht nach einer umfassenden Wiedergeburt geladen. Da kam der Weltkrieg über Europa. Der Zusammenbruch des deutschen Volkes im November 1918 hatte nun zwei Folgen: Die große Masse und ihre Verkörperung im Weimarer Staat ließen, da nun die unerhörten Opfer, die gebracht waren, umsonst schienen, alles treiben, und lieferten die gesamte kulturelle Entwicklung internationalen Kräften aus. Sie hatten politisch wie kulturell den Mut der Selbstbehauptung verloren. (Siehe Entartete Kunst!) Auf der anderen Seite gab es einige wenige, denen gerade aus dem deutschen Heldenopfer ein neuer heiliger Glaube an Deutschland erwachsen war. Sie sollten die Vorläufer der deutschen Wiedergeburt werden. Ihre Sprache war ernst, tief und phrasenlos, sie gingen auf uralte Formen des Bauens und Gestaltens zurück. So verstehen wir das Tannenberg-Denkmal, in dem der Sieger von Tannenberg, Generalfeldmarschall von Hindenburg, zusammen mit zwanzig unbekannten Helden der Schlacht zur ewigen Ruhe gebettet ist. Im Gegensatz zum vielfigurigen, prunkhaften und gelehrten Vorkriegsdenkmal herrscht hier der schweigende Ernst einer heiligen Stätte, umrahmt von wehrhaft geschlossenen Türmen. Das Mal ist ein Symbol eines auf Vorposten stehenden abgetrennten Volksteiles. In seinen Türmen lebt wieder die Wucht und Größe mittelalterlicher Backsteinbauten auf.

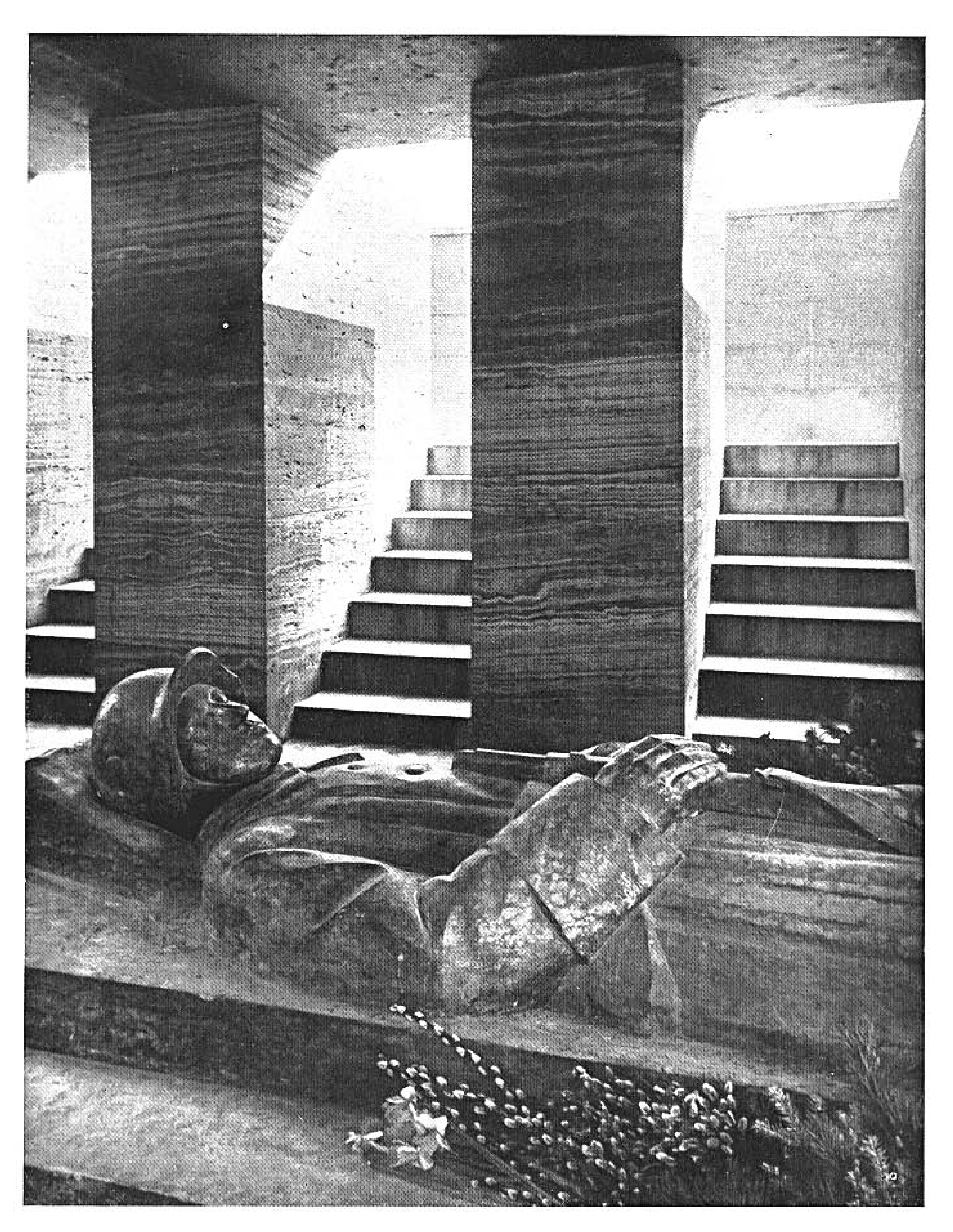


Abb. 148. Bernhard Bleeker, Der schlafende Soldat, Münchener Kriegerdenkmal

Das ergreifendste Bildwerk der Nachkriegszeit ist der tote Soldat Bernhard Bleekers im Münchener Kriegerdenkmal. In ihm hat der Opfertod des deutschen Soldaten in menschlich-schlichter Weise ein Weihemal von ewiger Gültigkeit erhalten. Hier spüren wir wieder echte und wahre Kunst, die jenseits des Streites zeitlich bedingter Kunstrichtungen liegend aus sich heraus jeden Menschen, wer er auch sei, in ihren Bann nimmt und zu ihm spricht.



Abb. 149. Schaltwerk der Siemens-Schuckert-Werke, Berlin-Siemensstadt

War im allgemeinen das Kennzeichen der sog. modernen Baukunst die vollständige Verwahrlosung aller statischen Begriffe, das krankhafte Streben nach Auffälligem und das Fehlen jeglicher Zucht, so entwickelten im Gegensatz dazu einige Baumeister eine moderne Baukunst, die sehr wohl als der Ausdruck der heutigen Wirtschaft und Technik gewertet werden kann. Eine Leistung in dieser Hinsicht ist das Schaltwerk der Siemens-Schuckert-Werke von Hans Hertlein. Es zeigt einerseits eine straffe Form, die in ihrem klaren Aufbau als durchaus deutsch angesprochen werden muß, andererseits leitet sich diese Form eindeutig von einer werkgerechten Verwendung des Baustoffes her. Bauten ähnlichen straffen Gepräges sind der Sprinkenhof, das Chilehaus und das Hochhaus am Holstenplatz in Hamburg sowie das Hochhaus am Hansaring in Köln.
Aus Bauten dieser Art hat sich bis heute ein Stil weiterentwickelt, der unseren Zweckbauten, wie den Fabriken, Lagerhäusern, Bürohäusern usw., eine einfache und klare Form gibt.



Abb. 150. Heinrich Knirr, Adolf Hitler, der Schöpfer des Dritten Reiches und Erneuerer der deutschen Kunst

Die Kunst im Dritten Reich

»Wenn wir die Wiederaufrichtung unseres Volkes als Aufgabe unserer Zeit und unseres Lebens empfinden, sehen wir nicht nur die leidende Wirtschaft, sondern ebenso die bedrohte Kultur, nicht nur die Not des Leibes, sondern nicht weniger die Not der Seele, und wir können uns keinen Wiederaufstieg des deutschen Volkes denken, wenn nicht wiederersteht auch die deutsche Kultur, und vor allem die deutsche Kunst.« Der Führer am 13. 10. 1933.



Abb. 151. Paul Ludwig Troost, Ehrentempel, München, Königlicher Platz

Die Kunstentwicklung des deutschen Volkes und darüber hinaus die des Abendlandes war im Laufe der Zeiten die Geschichte des Kampfes des nordischen Blutes im Lebensraum Europa. Es wechselten Sieg und Niederlage. Das nordische Blut zeigte sich als der Träger neuer vorwärtsstürmender Kräfte; stets waren jedoch auch die Gegenkräfte rassischer und weltanschaulicher Art zur Stelle, welche bewirkten, daß die nordische Gestaltungskraft sich zum großen Teil in der Auseinandersetzung mit ihnen verbrauchte. Nur selten war deutsches Wesen in reiner Schönheit zum Durchbruch gelangt! Mit schicksalhafter Notwendigkeit ging die Entwicklung der deutschen Kunst mit dem nationalen Leben des deutschen Volkes gleichlaufend vor sich, stets ein getreues Spiegelbild aller wirkenden Kräfte. Kein Wunder, wenn nun mit dem Anbruch des Dritten Reiches die Kunst die Künderin des Werkes der deutschen Einigung, der deutschen Volkwerdung und der deutschen Besinnung und Gläubigkeit wird!

Am Beginne des Dritten Reiches stehen die Ehrentempel am Königlichen Platz zu München als »Ewige Wache« der ersten Blutzeugen der Bewegung. In ihnen hat die Kunst ihre weltanschauliche Bindung wiedergefunden, in ihnen erhält sie wieder ihre Weihe aus dem Dienst am heiligsten Besitz der Nation. Damit ist der Schlußstrich unter die Zeit der liberalistischen Kunstauffassung gesetzt; gläubige Einordnung in den Dienst an der Weltanschauung und am Volk wird das Kennzeichen des kommenden deutschen Kunstschaffens sein.

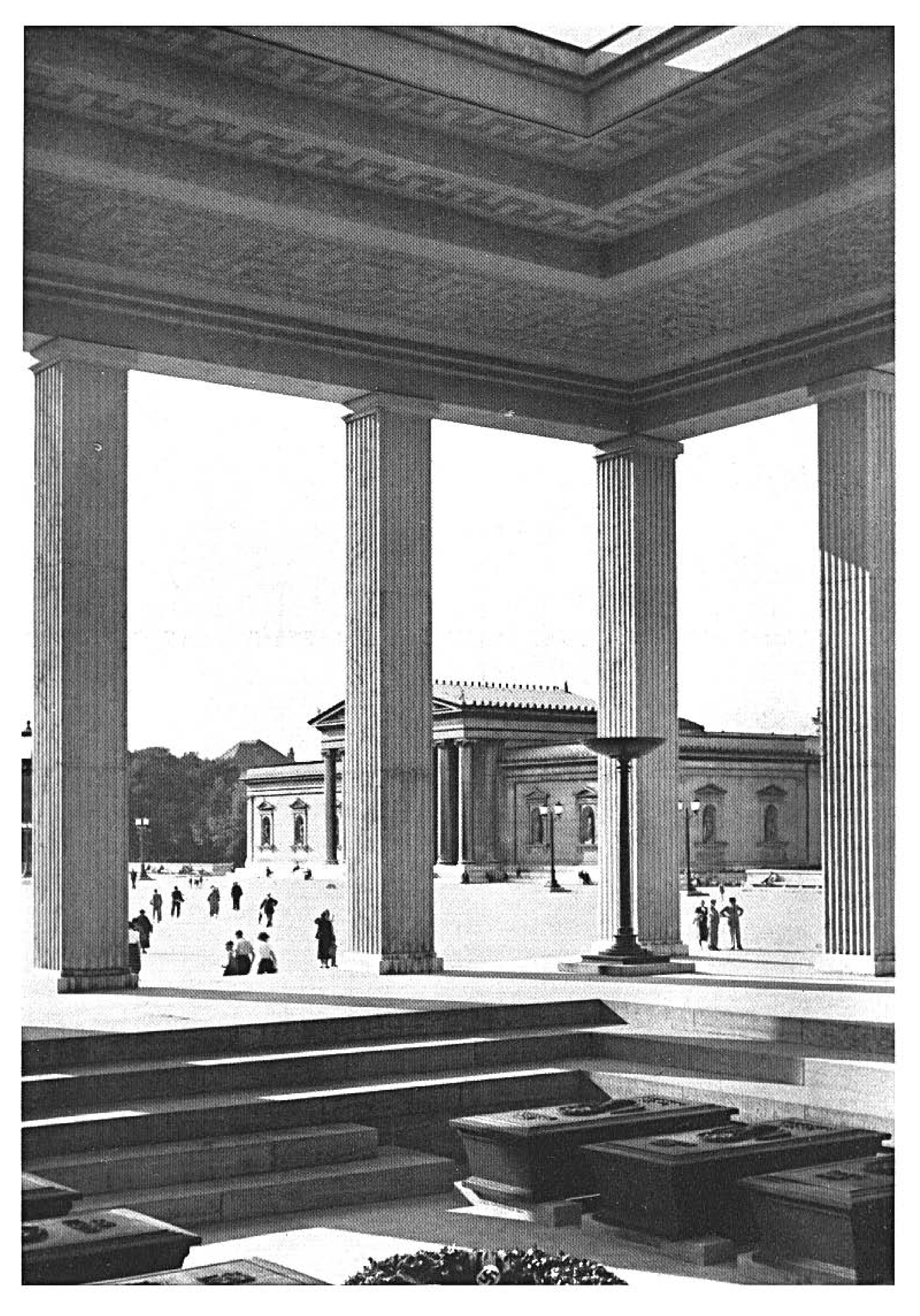


Abb. 152. Paul Ludwig Troost, „Ewige Wache", Ehrentempel, München, Königlicher Platz

Abb. 153. Leonhard Gall und Gerdy Troost, Wandelhalle im Führerbau am Königlichen Platz

Abb. 154. Leonhard Gall und Gerdy Troost, Sitzungssaal im Führerbau am Königlichen Platz



Abb. 155. Paul Ludwig Troost, Der Verwaltungsbau am Königlichen Platz

Durch die Errichtung der Ehrentempel und des Führer- und Verwaltungsbaues wurde nicht nur der alte Königsplatz Ludwigs I. an der Ostseite geschlossen und damit architektonisch vollendet, es wurde vor allem durch die Art dieses Abschlusses etwas vollkommen Neues geschaffen, nämlich ein festlicher Platz von unerhörter und einmaliger Schönheit, ein Forum des Dritten Reiches in der Hauptstadt der Bewegung, das nirgends seinesgleichen hat. Vom Führer und seinem Baumeister Paul Ludwig Troost schon vor der Machtübernahme geplant, wurden der Platz und die Bauten in den Jahren 1933–1937 ausgeführt.

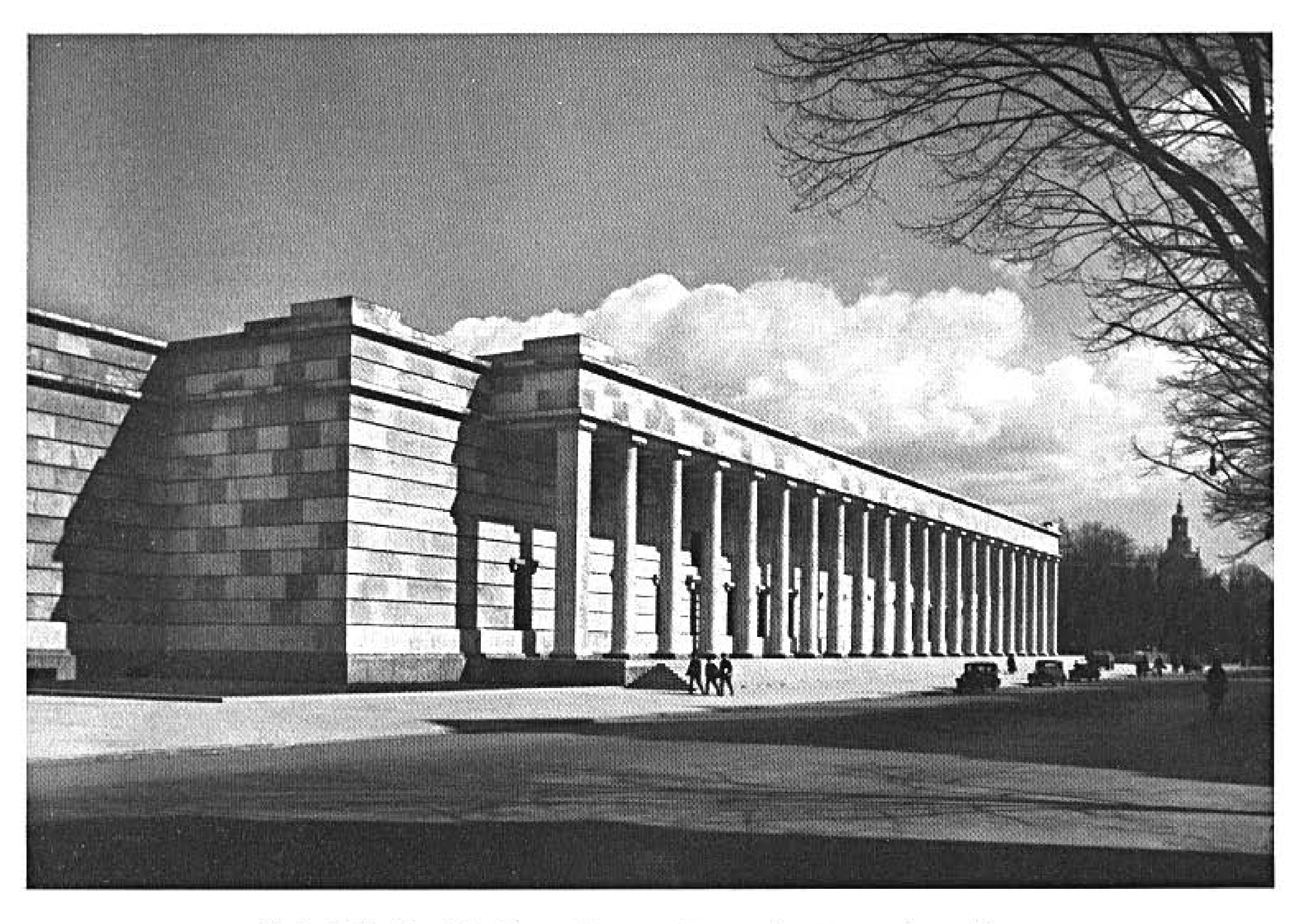


Abb. 156. Paul Ludwig Troost, Haus der Deutschen Kunst

In den Bauten am Königlichen Platz in München liegen klar und anschaulich die Richtlinien für das Bauen des Dritten Reiches vor Augen. Das oberste Gesetz ist Kraft und Klarheit. Dies äußert sich vornehmlich in tektonisch richtigem Aufbau sowie auch im organischen Wachsen der Bauzier. Ein Gesims z. B. hat die Aufgabe, eine Wand abzugrenzen oder zu gliedern. Die Richtigkeit, mit der es die Einzelaufgabe erfüllt, stellt seinen künstlerischen Wert dar. Hand in Hand mit der Forderung der Klarheit geht die der Wahrheit. Jedes Kunstwerk muß wahr sein, d. h. es muß einen seiner Bestimmung gemäßen künstlerischen Ausdruck haben. Die Bauten der Bewegung sind heroisch, das entspricht ihrem Wesen, irgendeinen Zweckbau dagegen in diesen Formen zu errichten, wäre unecht und damit Lüge. Gerade diese Forderung zeigt auch, daß es sich bei der Baukunst des Dritten Reiches nicht um eine klassizistische Stilnachahmung (etwa in der Art des 19. Jahrhunderts) handelt, welche eine modische Form überall anwenden will; in der heutigen Baukunst wird im Gegensatz hierzu jede Aufgabe aus ihrer Bestimmung heraus neu gelöst. Bauten in herber Landschaft, wie die Ordensburgen, sehen anders aus als die festlichen Bauten der Partei in den Städten, die Wohn- und Siedlungsbauten aber halten sich frei von jedem für sie unechten Pathos.

Die Bauwerke Troosts haben wieder jene einfache, große und maßvolle Form, die jeder hohen Kunst nordischer Prägung immer eigen war. Ihre »klassische« Schönheit und ihr edles Maß erklären sich aus diesem bewußten Zurückgehen auf die gleichen ewig gültigen Gesetze der Kunst, aus denen heraus auch das griechische Volk seine Bauten geformt hatte.



Abb. 157. Leonhard Gall, Haus der Deutschen Kunst (Ehrenhalle)

Das zweite große Bauwerk des Dritten Reiches, ebenfalls vom Führer und seinem Baumeister schon vor der Machtübernahme geplant, ist das Haus der Deutschen Kunst in München, erbaut in den Jahren 1933–1937.
War die Kunstpflege und das Ausstellungswesen bisher hauptsächlich in den Händen der sich gegenseitig bekämpfenden Kunstvereine und des Internationalen Kunsthandels gewesen, so sollte hier ein repräsentativer Tempel der deutschen Kunst geschaffen werden, in dem alljährlich eine Schau bester deutscher Kunst dem deutschen Volke und der Welt gezeigt wird. München ist vom Führer ausersehen worden, die Stadt der deutschen Kunst zu sein, da gerade diese Stadt über eine besonders reiche künstlerische Tradition verfügt. Durch die Wahl dieser Stadt, die den Titel »Hauptstadt der Bewegung« trägt, wird symbolhaft zum Ausdruck gebracht, wie hoch die enge Verbindung zwischen Weltanschauung und Kultur eingeschätzt wird, die gerade in einer echten und zeitgemäßen Kunst ihre vornehmste Äußerung finden soll.
Das Haus der Deutschen Kunst ist kein Ausstellungsbau im üblichen Sinne, es ist ein Tempel der Kunst, »einmalig und einprägsam« (Adolf Hitler, 18. 7. 1937, München) in seiner Form, adelig in der ruhigen Klarheit und Vornehmheit seines deutschen Werkstoffes, ein Denkmal »einer edelsten, wahrhaft germanischen Tektonik« (Adolf Hitler, 12. 9. 1935, Nürnberg). Ein tragisches Schicksal vergönnte es seinem Baumeister nicht mehr, das Werk zu vollenden. Paul Ludwig Troost starb am 21. Januar 1934.

Abb. 158. Clemens Klotz, Crössinsee, offene Halle

Abb. 159. Hermann Giesler, Sonthofen, Innenraum

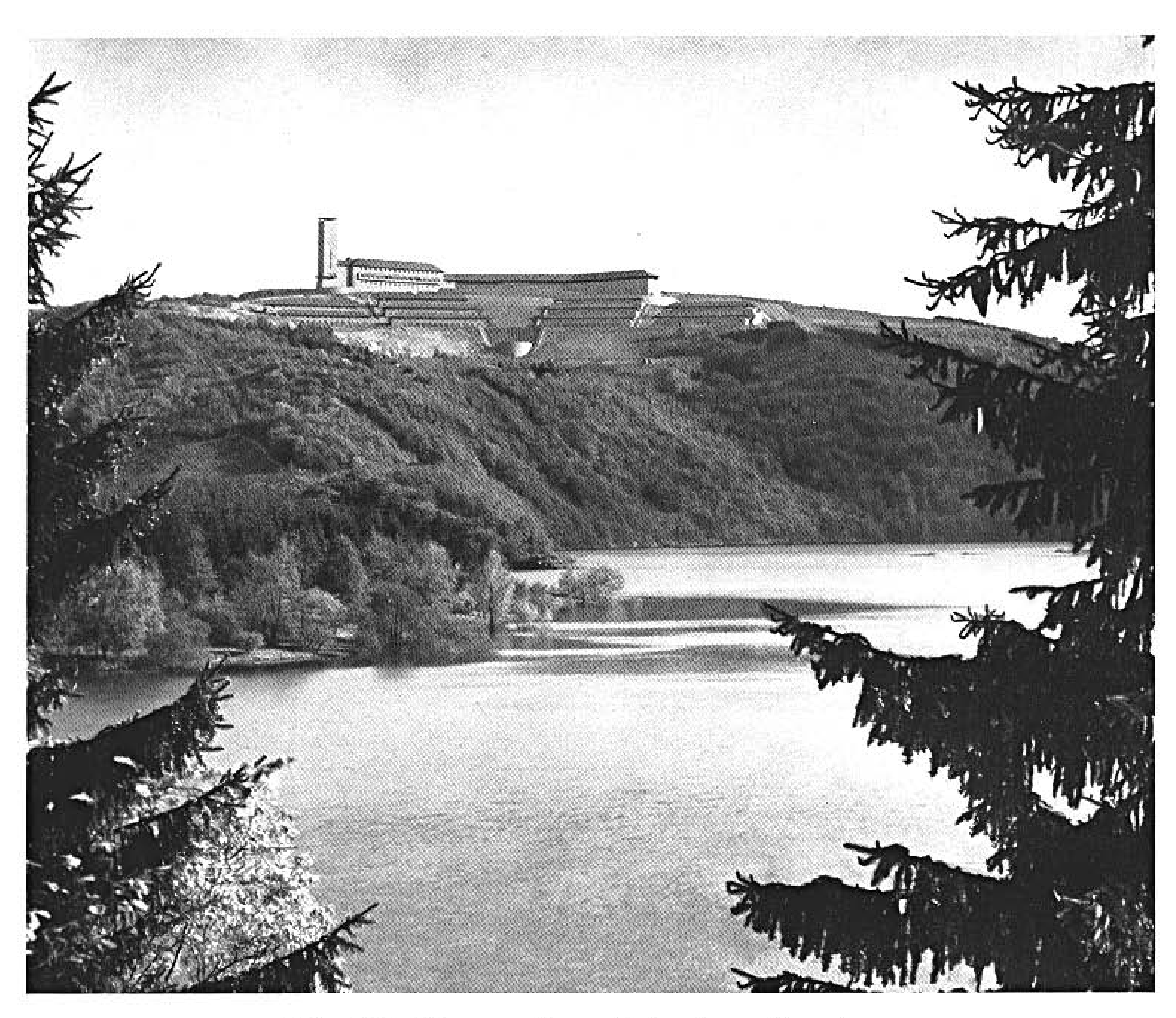


Abb. 160. Clemens Klotz, Ordensburg Vogelsang

Echten nationalsozialistischen Geist atmen die Ordensburgen Crössinsee, Vogelsang und Sonthofen (Crössinsee und Vogelsang sind erbaut von Professor Clemens Klotz, Sonthofen von Professor Giesler). Sie sind Pflegestätten weltanschaulicher Vertiefung, die am besten fern von der täglichen Hast des Berufes in der ruhigen Größe deutscher Natur und Landschaft gedeiht. Sie verkörpern ebenso wie die Münchener Bauten, Klarheit, Kraft und Zucht, sie sind nur härter, herber und ursprünglicher, so wie es die Naturnähe verlangt. Sie zeigen nicht die äußere handwerkliche Vollendung der Stadtbauten, ihr Stein ist beinahe noch so, wie er aus dem Felsen des Landes gebrochen wurde, und in ihren Balken spürt man noch den lebendig gewachsenen Baum des Waldes. Die Burgen sind im Norden, Westen und Süden aus der deutschen Landschaft erwachsen, atmen ihren Geist, bekrönen sie und beherrschen sie. In diesem Sinne ist z. B. Vogelsang eine Meisterleistung landschaftverbundenen Bauens. Die Terrassen mit den breit gelagerten Kameradschaftshäusern nehmen die weitschwingenden Linien der Eifellandschaft auf, die Saalbauten auf der Höhe steigern sie zu dem die Gesamtanlage und -landschaft bekrönenden Umriß, und der Wasserturm gibt durch den wohlabgewogenen Gegensatz des Senkrechten zum Waagrechten die nötige Verankerung und den beherrschenden Akzent.

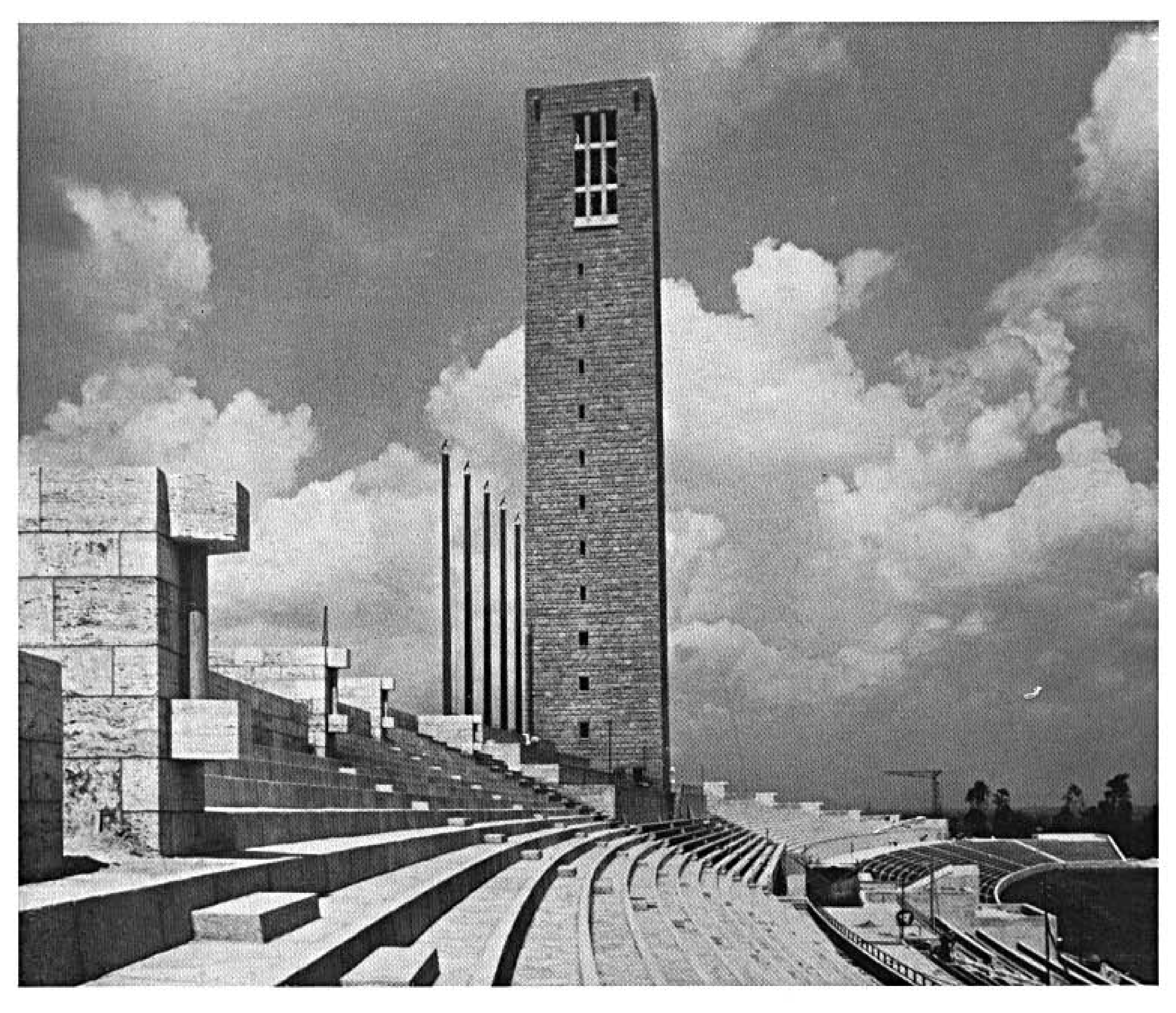


Abb. 161. Werner March, Olympiastadion, Berlin, Glockenturm am Maifeld

Die Größe des neuen deutschen Kunstwillens zeigt sich überwältigend in den Anlagen der Gemeinschaft. Die erste vollendete dieser großen Anlagen ist das Berliner Reichssportfeld, erbaut von Professor Werner March. Die Zeit der Eigenbrötelei, der Unzahl von Vereinen ist vorbei, der deutsche Sport ist in einer gewaltigen volksumspannenden Organisation aufgebaut. Für diesen deutschen Sport, der im Olympiajahr die ganze Welt zu Gast hatte, mußte von der Kunst ein notwendiger und in seiner baulichen Ausgestaltung würdiger Platz geschaffen werden. Körperertüchtigung und Kunst gehen wieder Hand in Hand, wie in der Zeit hellenischen Menschentums. Die uralte und gesunde nordische Einstellung des Menschen zu seinem Leib, die durch die Körperfeindlichkeit des Christentums unterbrochen war, ist wieder hergestellt und hat eine würdige und großartige Heimstätte gefunden. Es bedarf keiner besonderen Erwähnung, daß die Eigenart des neuen Bauens, Klarheit, Schönheit, Ebenmaß und straffe Disziplin sich vollkommen mit der Charakterhaltung des olympischen Sportes deckt, und daß damit eine lebenswahre Einheit von Aufgabe und Form erreicht wurde, die immer die Voraussetzung für echte große Kunst ist. Die Rossebändiger vor dem Marathontor sind Meisterwerke des Bildhauers Wackerle, des Schöpfers des Neptunbrunnens in München.

Abb. 162. Werner March, Olympiastadion mit Marathontor, Berlin

Abb. 163. Werner March, Olympiastadion, Berlin, Luftbild (im Vordergrund die Dietrich-Eckart-Bühne)

Abb. 164. Albert Speer, Haupttribüne des Zeppelinfeldes, Nürnberg

Abb. 165. Ludwig Ruff †, Kongreßhalle, Nürnberg (Modellaufnahme)



Abb. 166. Albert Speer, Das Stadion auf dem Reichsparteitagfeld in Nürnberg (Modellaufnahme)

Das Reichsparteitagfeld in Nürnberg ist die größte Bauanlage, die bisher in der Weltgeschichte einheitlich geplant wurde. Für dieses Werk gibt es kein Vorbild und Muster. Es entsteht nach dem Willen des Führers Adolf Hitler und dient der grandiosen Durchführung der größten und gewaltigsten Versammlungen, die je die Erde gesehen hat.

Das Baufeld liegt im Osten der Stadt Nürnberg; es ist 8 Kilometer lang und 4 Kilometer breit. An seiner breitesten Stelle im Osten liegen die gewaltigen Lager für die Parteiformationen; in der Mitte der Fläche beginnt das eigentliche Aufmarschgelände im Märzfeld, das mit einer Innengröße von 800×600 Meter für die Vorführungen der Wehrmacht dient. Von hier aus führt eine Aufmarschstraße von 100 Meter Breite als große Achse westwärts mit der Nürnberger Burg als Blickpunkt.

Rechts liegt sodann das Zeppelinfeld, links wird das Stadion der 400 000 erstehen. Dann durchquert die Straße den Dutzendteich und erweitert sich zu einem festlichen Platz, dessen linke Seite das Haus der Kultur einnehmen wird, während rechts die Kongreßhalle der 60 000 im Bau ist. Die Straße findet in einer Säulenhalle vor der Luitpoldarena ihren Abschluß. Der Baumeister des Werkes ist Professor Speer.

Was in dem Münchener Ehrentempel begonnen wurde, ist hier in großer und überwältigender Weise gesteigert worden. Größe, edle Klarheit und Schönheit klingen hier in einzigartiger Weise zusammen und geben den Rahmen für das alljährliche Beisammensein des Führers mit seinen Kämpfern.

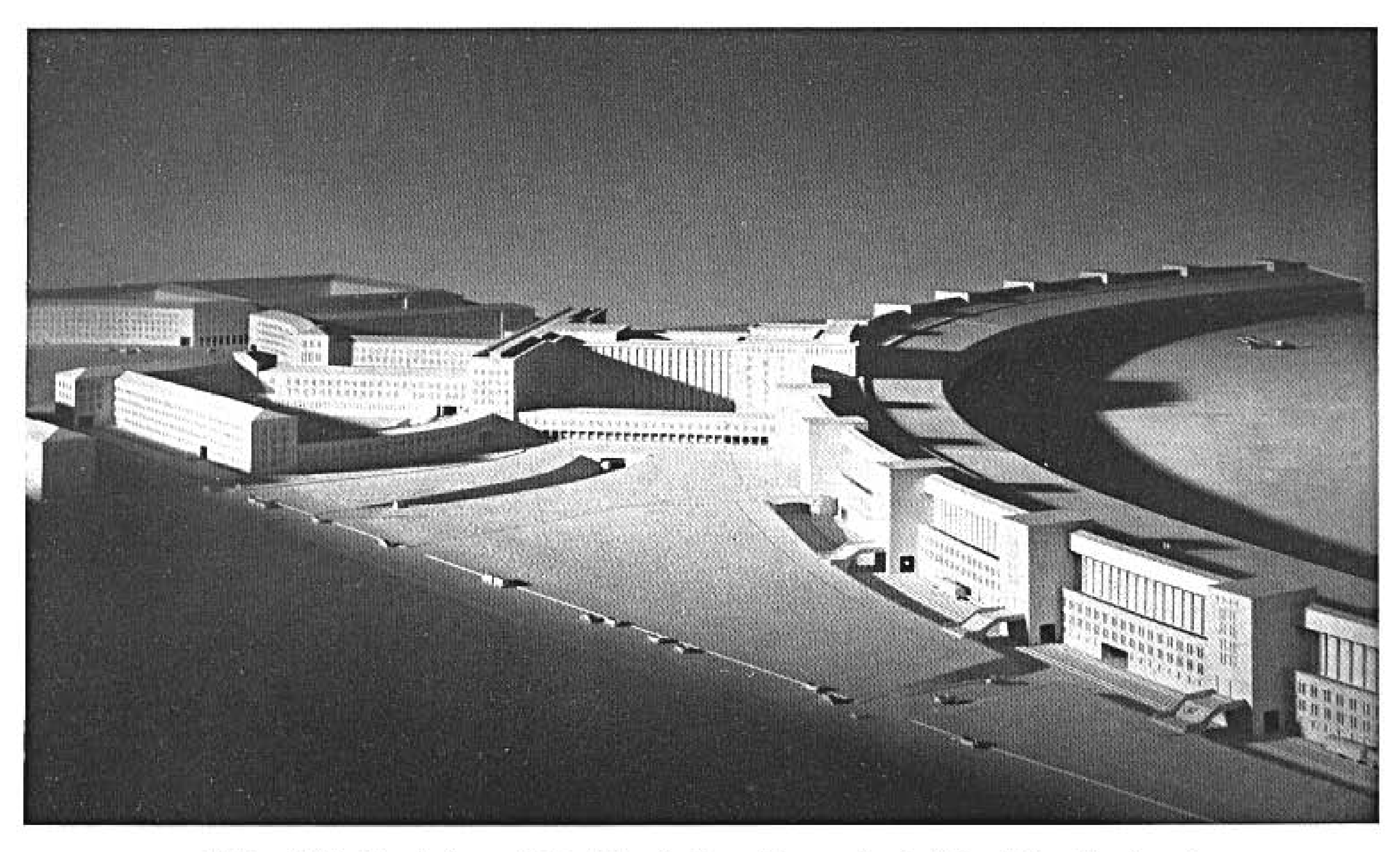


Abb. 167. Ernst Sagebiel, Flughafen Tempelhof (Modellaufnahme)

In den bisher geschilderten Bauten Adolf Hitlers erschöpft sich die monumentale Baukunst des Dritten Reiches keineswegs, sie sind vielmehr ein gewaltiger Anfang für eine Bautätigkeit, die ganz Deutschland erfassen soll. Wird in Nürnberg »in gewaltigstem Ausmaß ein Dokument stilbildender Art geschaffen werden« (Adolf Hitler, 9. 9. 1936, Nürnberg), so wird das endgültige Ziel sein, jeder deutschen Stadt in unvergänglichen Werken, die der Größe der Zeit gemäß sind, den Stempel des Dritten Reiches aufzudrücken. Mit dem Anwachsen unserer Städte ins Vielfache ihrer früheren Größe ist diese Aufgabe ins Riesenhafte gesteigert. Sind die Städte in der zurückliegenden Zeit fast ausschließlich nach privatkapitalistischen Grundsätzen ohne viel Rücksicht auf Schönheit und Ordnung gewachsen, und haben die Bauten dieses Systems die Bauten der Gemeinschaft überwuchert und erdrückt, so soll in Zukunft wieder eine neue gediegene Wertordnung erstehen, welche den Bauten der Gemeinschaft, den »Staatsbauten«, durch Anordnung, Schönheit und Größe wieder den unbedingten Vorrang vor allen übrigen Bauten gibt. Dies gilt vor allem für die architektonische Ausgestaltung der Reichshauptstadt Berlin. Mit der Lösung dieser schwierigsten und umfangreichsten Aufgabe wurde der Baumeister des Nürnberger Reichsparteitagfeldes, Albert Speer, vom Führer beauftragt. Der erste große Monumentalbau, der im Zuge dieser Neuordnung erstand, ist die Reichskanzlei in der Voßstraße, ein Bauwerk, das in seiner klassischen Schönheit das geeinte großdeutsche Volk und seine nationale Kultur würdig repräsentiert.

Als Beispiel für eine der weiteren Neuanlagen des Dritten Reiches sei der Adolf-Hitler-Platz in Weimar (Baumeister Giesler) angeführt. Er dient in seinen Bauten der Unterbringung der Parteiorganisationen des Gaues. Ein ähnlicher architektonischer Mittelpunkt ist für jeden Gau der Partei geplant, in kleinerem Ausmaße für jeden Kreis, und schließlich soll in jedem deutschen Dorf ein Haus der Volksgemeinschaft erstehen.

Abb. 168. Albert Speer, Reichskanzlei Berlin, Gartenseite (Modellaufnahme)

Abb. 169. Albert Speer, Mosaiksaal der Reichskanzlei Berlin

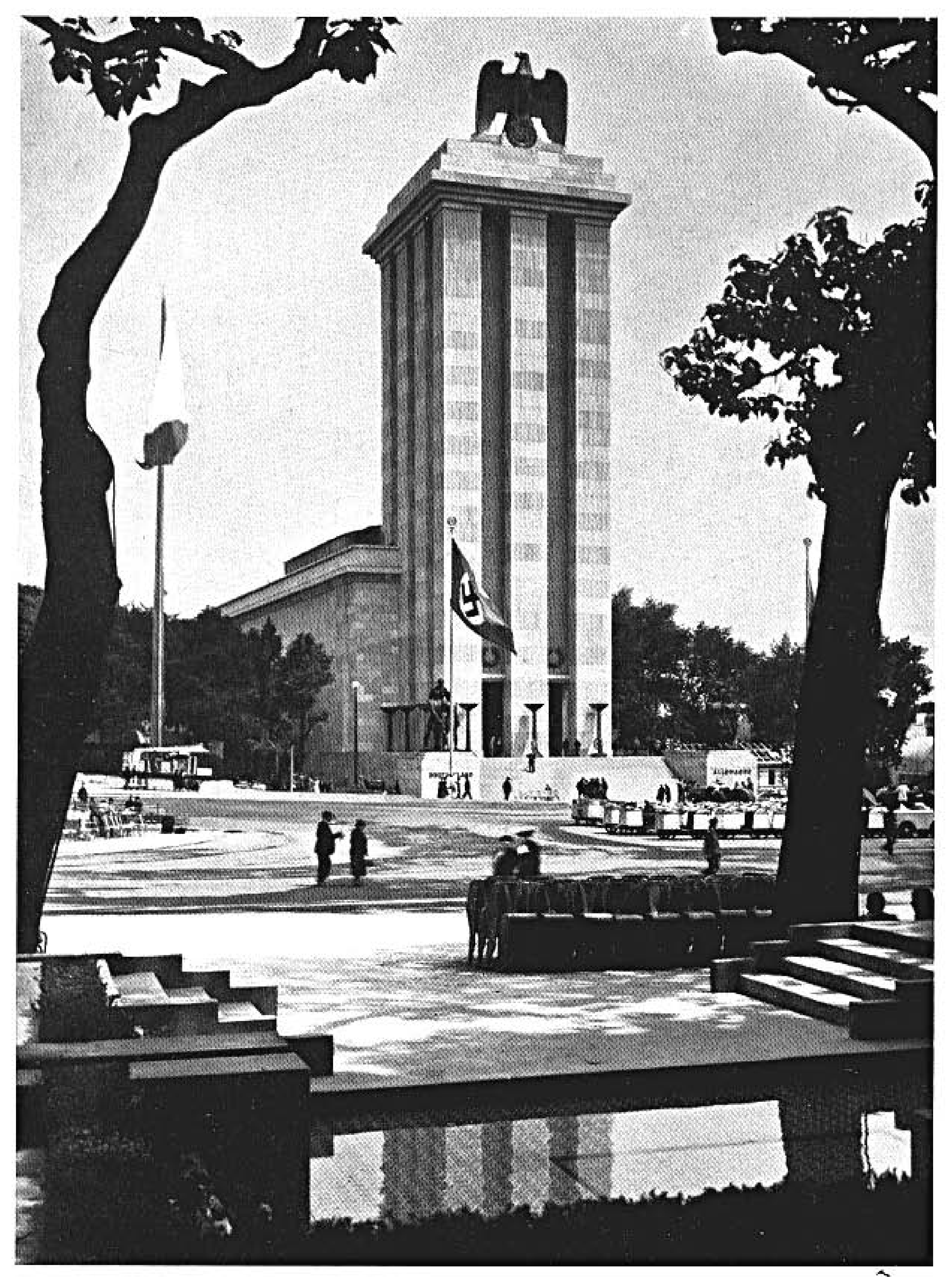


Abb. 170. Albert Speer, Deutscher Pavillon, Weltausstellung, Paris, 1937

Eine vornehme Aufgabe der Repräsentation der neuen deutschen Kultur hatte die deutsche Kunst auf der Weltausstellung 1937 in Paris zu lösen. Der durch Hetze und Verleumdung beeinflußten Weltmeinung setzte Deutschland in seinem Pavillon und in dessen Einrichtung ein Werk entgegen, das durch vornehme Kultur der Welt ein wahres Bild deutschen Wesens geben sollte. In der mit der Weltausstellung verbundenen Kunstschau kam unsere Malerei und Plastik, frei von allen Irrtümern der für uns überwundenen Epoche, in ihrer künstlerischen Gediegenheit und Sauberkeit zur Geltung und konnte Zeugnis ablegen von dem starken Kulturwillen unseres neuen Reiches. Das Bauwerk wird in München seine endgültige Aufstellung finden.



Abb. 171. Kurt Schmid-Ehmen, Hoheitsadler, Luitpoldarena, Nürnberg

In allen Zeiten einer starken Architektur treten die Bildhauerei und Malerei gerne in deren Dienst. Durch freiwillige Unterordnung in das Ganze nehmen sie an der Größe und Bedeutung ihrer Schwesterkunst, die sie bereichern, teil. Kein Wunder, wenn heute besonders architekturverbundene Techniken in Plastik und Malerei ihre Wiederauferstehung erleben! Reichste Verwendung in diesem Sinne fand der Erzguß im Hoheitszeichen des Dritten Reiches. Die Adler Schmid=Ehmens (des Schöpfers des Mahnmals an der Feldherrnhalle) in der Luitpoldarena zu Nürnberg haben einerseits die überzeugend große Form, die für ein Symbol, insbesondere in Verbindung mit der Baukunst, wesentlich ist, sie haben andererseits aber auch noch ein Höchstmaß der bei einer Stilisierung überhaupt möglichen Naturnähe, und sie verbinden beides zu einer außerordentlich scharfen und klaren Charakterisierung der edlen Kraft, die sich für uns im Adler verkörpert, und um derentwillen wir ihn zum deutschen Zeichen erheben.

Abb. 172. Kreuzungsbauwerk Schkeuditz der Reichsautobahnen
Zeichnung von Prof. Zeno Diemer

Abb. 173. Wolf Panizza, Aufstieg zum Irschenberg

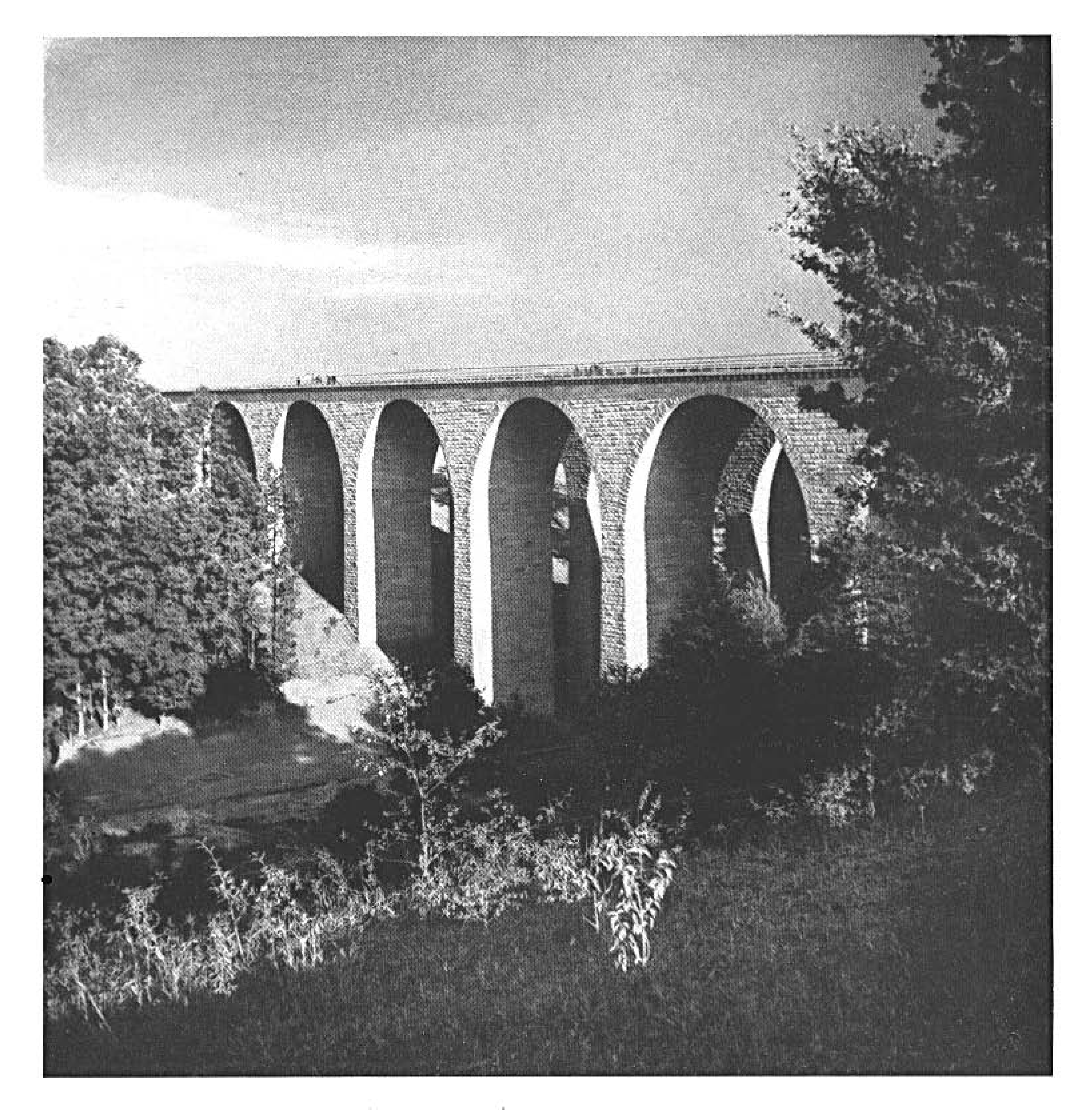


Abb. 174. Waschmühltalbrücke der Reichsautobahn bei Kaiserslautern

Die Straßen Adolf Hitlers sind das größte Bauunternehmen des Dritten Reiches. In ihnen sind Technik und Kunst, die in der zurückliegenden Zeit sich beinahe gegenseitig ausschlossen, enge Freunde geworden, die sich wechselseitig zu jener Einheit steigern, welche die Voraussetzung für jedes wahrhaft große Kulturwerk ist. Nicht nur höchste Zweckmäßigkeit, sondern auch die Forderung nach Einordnung in die Landschaft und nach bewußter Schönheit ihrer Kunstbauten beherrscht ihre Formgebung. Die Reichsautobahnen vermitteln in stärkstem Maße das Erlebnis eines neuen Lebensgefühls, das seinen Rhythmus aus der Welt der Technik und des modernen Verkehrs des 20. Jahrhunderts bezieht. Der Meister des großen Werkes ist Generalinspektor Dr. Todt.

Abb. 175. Ernst Sagebiel, Reichsluftfahrtministerium, Berlin

Abb. 176. Feierraum eines HJ.-Heimes (Ausstellung: Gebt mir vier Jahre Zeit!)

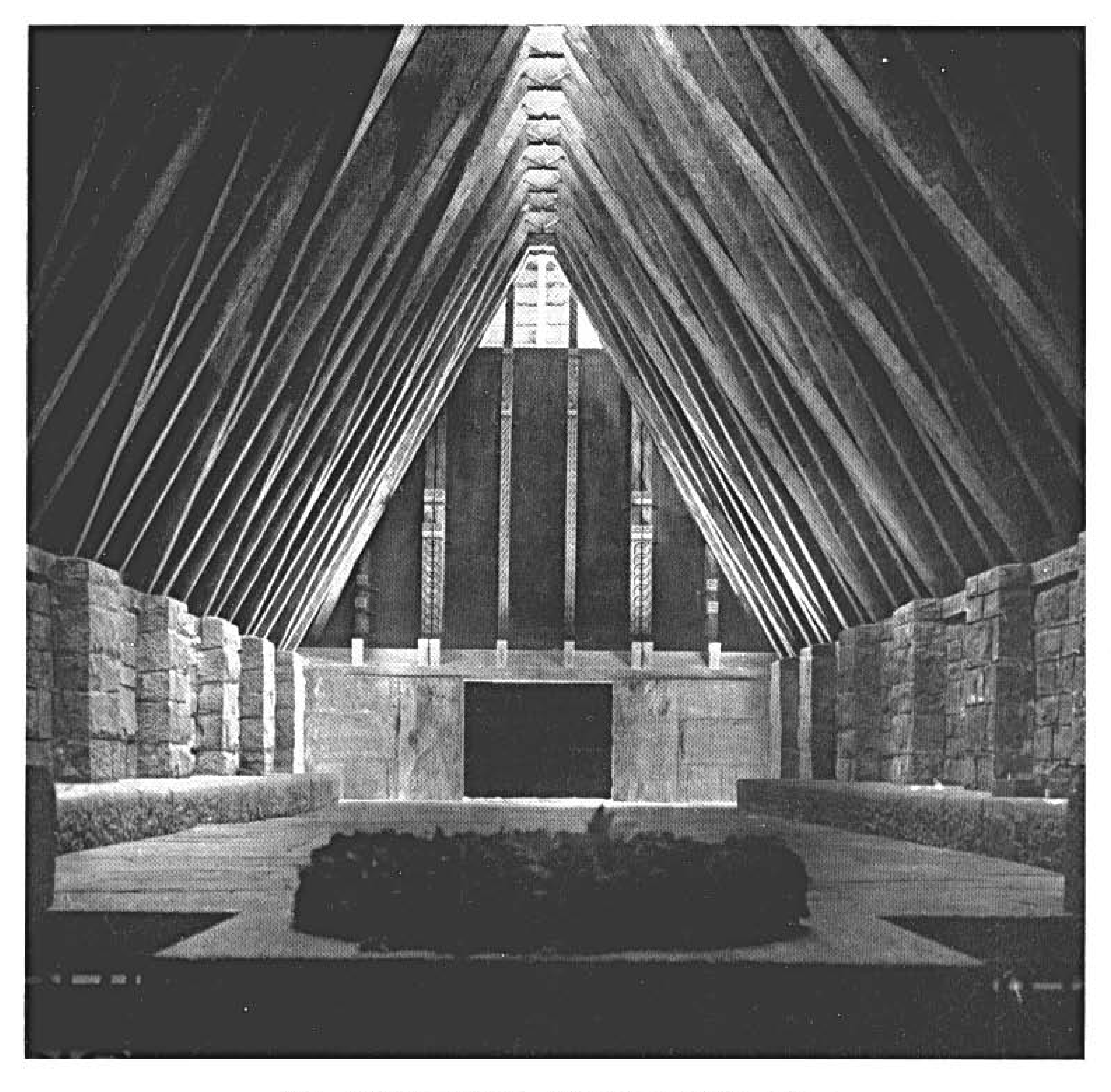


Abb. 177. Hans-Mallon-Gedächtnisstätte, Rügen

Ein beachtlicher Träger neuer Baukultur ist die neuerstandene Wehrmacht. Die Zeit nüchterner, häßlicher Kasernenbauten ist vorbei. Die neuen Häuser zeigen eine Unmenge von künstlerischen Formgebungen, besonders in der Ausstattung der Kameradschaftsräume. Sie haben in ihrer kräftigen und echten Gestaltung soldatische Eigenart. Einen Monumentalbau großen Stiles errichtete die junge Luftwaffe in ihrem Reichsministerium in Berlin.

Ein ausgeprägter künstlerischer Wille spricht aus den Bauten der deutschen Jugend in den HJ.-Heimen und Jugendherbergen. Sie sind echt und bodenverwurzelt, in ihnen kommen starke Kräfte volksdeutschen landschaftgebundenen Kunstschaffens wieder zu lebendiger Auswirkung.

In der Gedächtnishalle für den gefallenen Hitlerjungen Hans Mallon, die vom Volksbund »Deutsche Kriegsgräberfürsorge« auf dem Rugard bei Bergen auf Rügen errichtet wurde, erstand ein Heiligtum germanischer Prägung von weihevoller Stärke.

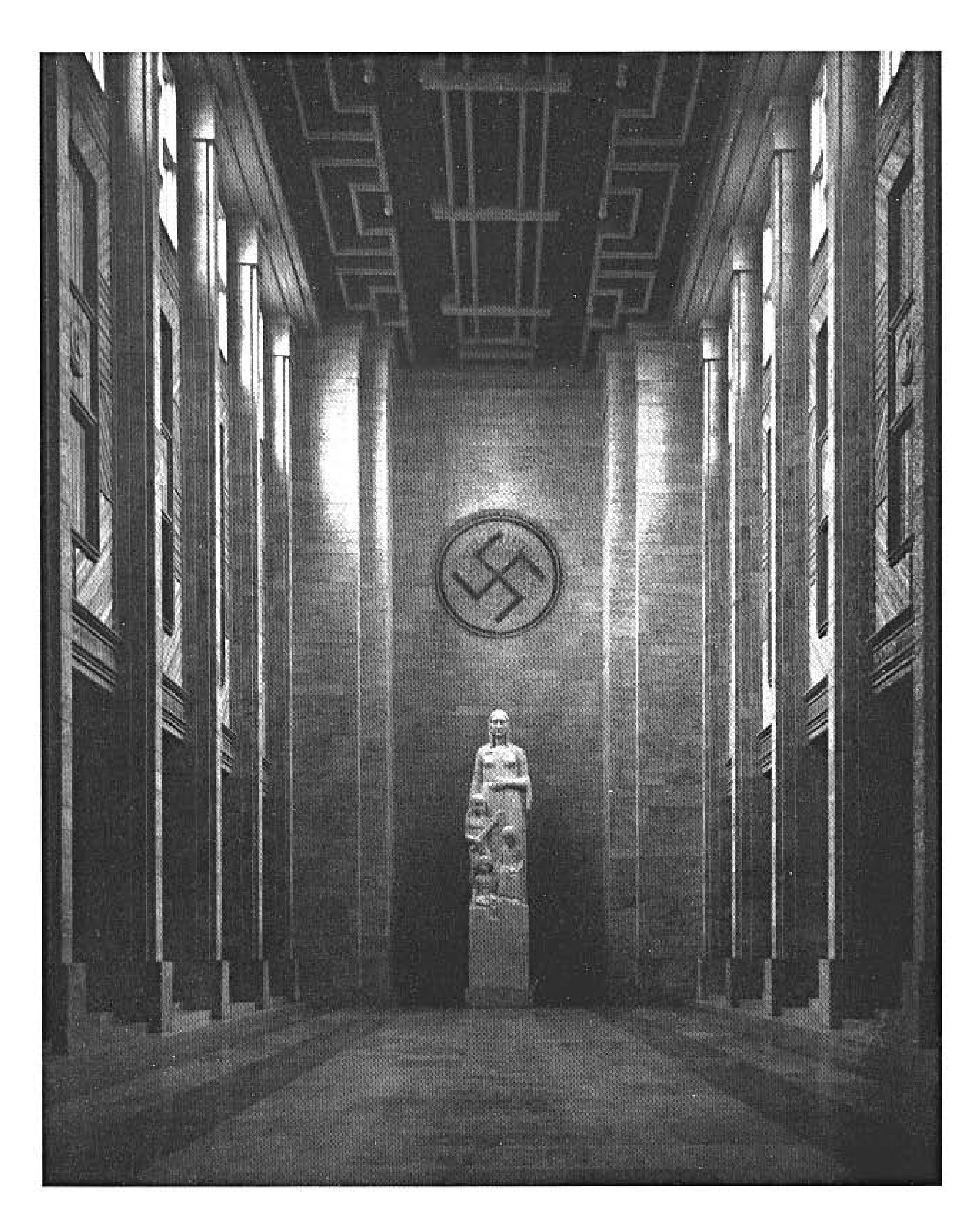


Abb. 178. Hans Reissinger, Weihehalle im Haus der Deutschen Erziehung, Bayreuth

In allen menschlichen Dingen gehen wir heute wieder gläubig auf die Urgesetze des Lebens und der Natur zurück und fügen uns wieder alten und ewigen Bindungen. Wir schöpfen aus ihnen unversiegliche Kraft für den Dienst am Volke. Eine tiefe Aufgabe für die Kunst ist es, dieser neuen Einordnung in ewige Werte Weiheräume zu bauen, die heiligstes Symbol unseres gläubigen Wollens werden. So steht in der Weihehalle des Hauses der Deutschen Erziehung in Bayreuth das Standbild der deutschen Mutter, der Trägerin und Hüterin des ewig neuen und jungen Lebens der Nation. An ihrer heiligen Aufgabe soll die deutsche Erziehung teilnehmen und aus ihr Richtung und Verpflichtung empfangen. Standbild und Raum sind überzeugend zueinander abgestimmt und bilden eine untrennbare Einheit in Form und Ausdruck.



Abb. 179. Georg Kolbe, Junger Streiter

Im Mittelpunkte jeder deutschen Kunstrevolution steht der Mensch, denn nicht äußere Tatsachen schaffen eine neue Kultur, sondern nur eine lebendige Neueinstellung zu den Fragen des Lebens, zur Natur, zur Volksgemeinschaft, zur Familie, zu sich selbst und zu Gott. Der Kämpfer, der tatenfrohe Mensch, der junge Streiter ist unser heutiges Mannesideal. Aufgabe der Kunst ist es, das neue Ideal sichtbar zu gestalten und es dem Volke als Vorbild und Inbegriff seines Wesens und Wollens darzustellen. Das tut Georg Kolbe, ein Mann, der nicht umlernen mußte, der in der Zeit der Kunstentartung genau so war, wie er heute ist.
Sein »Junger Streiter« ist nicht nur eine Verherrlichung des erbgesunden, biegsam kräftigen Körpers, in diesem Körper wohnen ebenbürtig Geist und Seele, und

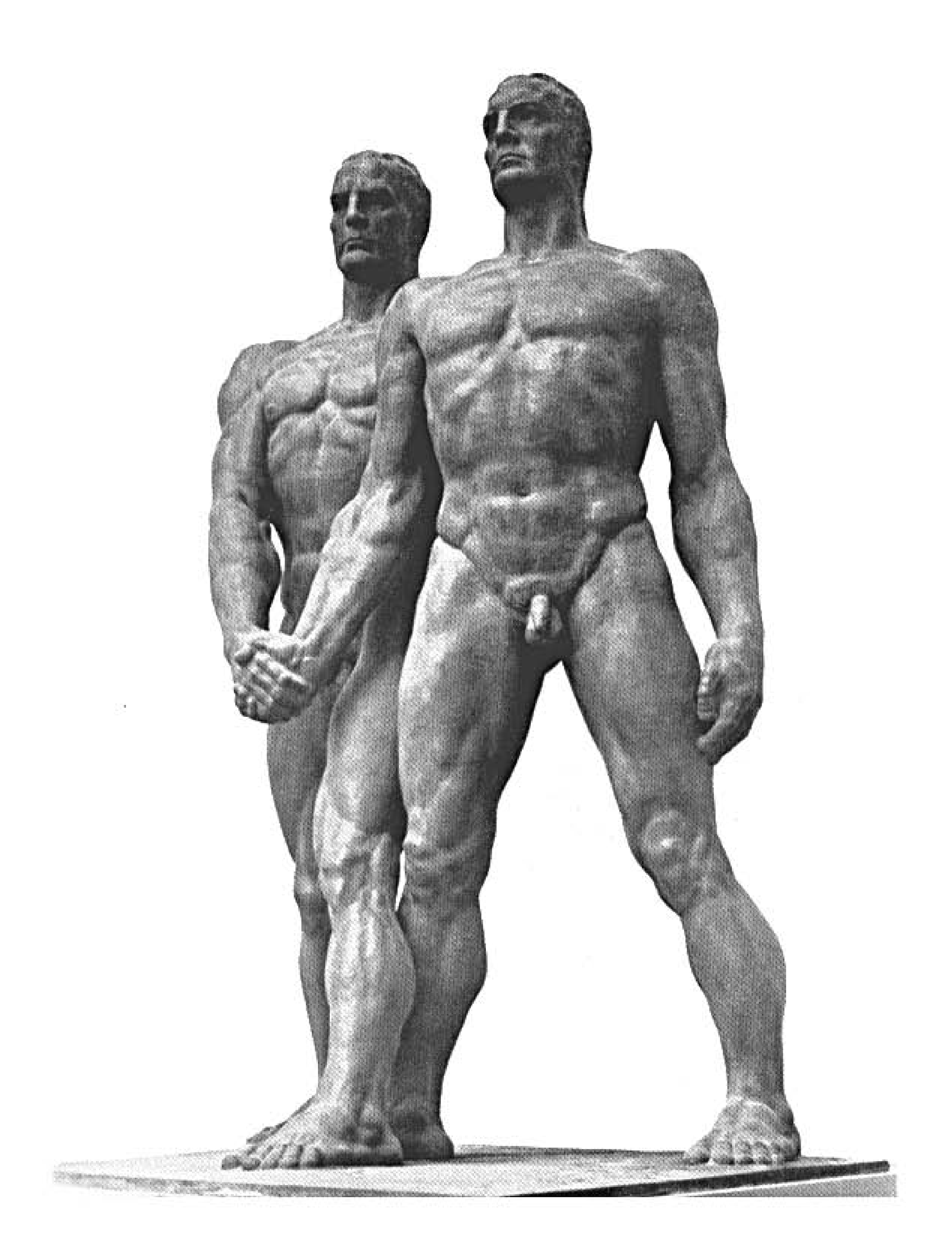


Abb. 180. Josef Thorak, Kameradschaft

aus dieser Dreieinheit erwächst der natürliche Adel, der ein Hauptmerkmal dieses Werkes ist. Eine Plastik dieser Art müßte vor dem Eingang einer jeden deutschen Schule stehen, damit die heranwachsende Jugend sich bei ihrem täglichen Anblick körperlich und seelisch reckt und streckt.
Für Thorak gilt das gleiche wie für Kolbe. Seine Figuren sind gewaltiger, muskulöser, heroischer, er liebt das monumentale Format. Von ihm stammen die Gruppen vor dem Deutschen Pavillon in Paris, er ist der Mann, der die riesengroßen Plastiken für das neue Stadion auf dem Reichsparteitagsfeld in Nürnberg schaffen wird, und von ihm ist die gewaltige Gruppe der »Kameradschaft«, die dem einen Mittelsaal in der Ausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst sein Gesicht gab. Die plastische Kunst Kolbes und Thoraks – noch manche andere müßten hier genannt werden – stellt sich würdig an die Seite der monumentalen Baukunst des neuen Deutschlands.



Abb. 181. Fritz Klimsch, Die Schauende, Leverkusen

Neben der aus der Zeit heraus heroischen Darstellung des männlichen Körpers steht eine schöne, feine Kunst, die sich der Frau widmet. Der Mann kann oft im »Du«, das er seiner Lebenskameradin gibt, feiner, tiefer und echter sprechen als im »Ich«. Hier kommt erst das Letzte eines Lebensgefühles zum Ausdruck, hier erklingen die feinsten Saiten, hier ersteht ein Ideal- und Wunschbild einer Zeit.

»Die Schauende« von Klimsch verkörpert einen Typ des heutigen Mädchens. Jede Prüderie, wie umgekehrt jede bewußte Erotik der vergangenen bürgerlichen Zeit liegen ihr ferne. Ihre Schönheit ruht ausschließlich in dem Rhythmus und Adel, der aus jedem natürlich gesunden Körper unbewußt spricht. Es ist die gleiche Schönheit, die in den Bewegungen eines jungen Tieres, in den Linien einer knospenden Blume zu uns spricht, sie ist nur gesteigert um das, was wir Seele heißen. Die Seele ist aber hier nichts Zufätzliches, sondern etwas Wesentliches. Man kann hier nicht trennen. Das Schauen in die Ferne, das Entspanntsein ist in der Figur genau so körperlich wie seelisch gemeint. Diese wundervolle Einheit von Körper und Seele, in unsagbar feiner und vornehmer Art vom Künstler gestaltet, gibt der Plastik den ihr eigenen Reiz.

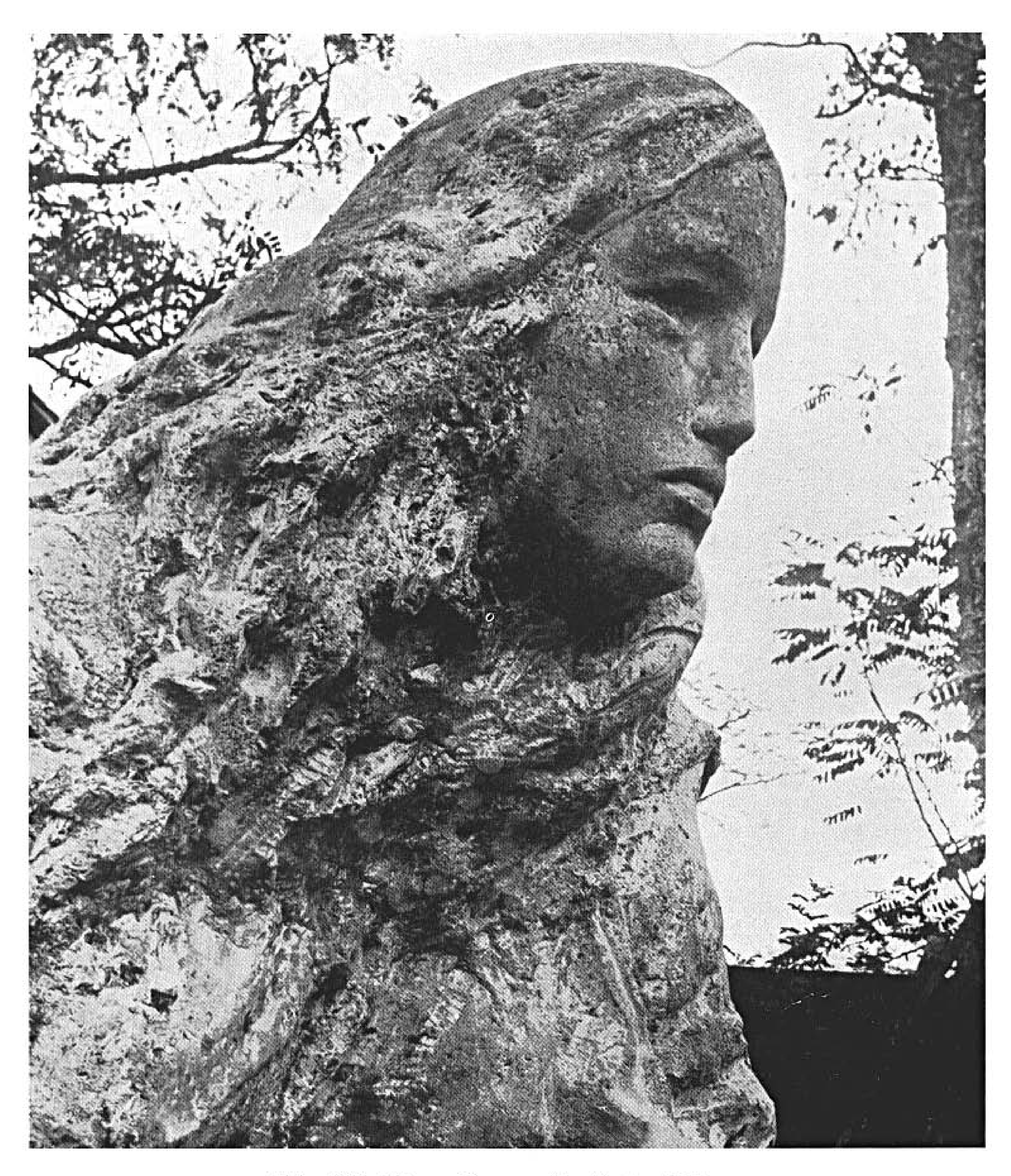


Abb. 182. Fritz v. Graevenitz, Mutter Heimat

Adelig in ihrer strengen werkgerechten Form sind die »Mutter Heimat« von Fritz von Graevenitz und das »Mädchen mit Speer« von Schmid-Ehmen. Von Graevenitz entwirft seine Steinbildwerke nicht, wie allgemein üblich, in dem strukturfremden Ton, um die im Tonmodell erzielten Formergebnisse nachträglich in das andere Material zu übertragen, er ringt vielmehr – wie Michelangelo es tat – dem Stein und seiner Härte unmittelbar die Gestalt ab. Deshalb sind seine Steinformen so echt und überzeugend, deshalb haben sie so edle »Rasse«, und es ist kein Wunder, daß diese Eigen-



Abb. 183. Kurt Schmid-Ehmen, Mädchen mit Speer

art, als seelischer Wert erlebt, jeden gesund empfindenden Menschen so sehr gefangen nimmt. In der »Mutter Heimat« ist ein Stück des Felsengrundes unseres Heimatbodens selbst Antlitz geworden.

Schmid-Ehmen kommt als Plastiker von architekturgebundenen Aufgaben. Er steigert deshalb seine Gestalt über die äußere Naturwahrheit hinaus zu der knappen, reinen Form, die der Figur eigen ist und die ihr eine geradezu zeitlose Schönheit und den Hauch des Unberührtseins verleiht.



Abb. 184. Elk Eber, Die letzte Handgranate. (Im Besitze des Führers.)

So grundlegend anders die Malerei des heutigen Deutschlands als die der Nachkriegszeit ist, so ist diese Änderung jedoch nicht auf eine neue »Richtung« zurückzuführen, sondern es hat sich vielmehr die Gesamteinstellung von Grund auf geändert. An die Stelle des Kampfes der »Ismen« ist eine neue, ehrliche und anständige Einstellung zur Kunst getreten, die wieder gediegene und ernsthafte Leistungen anstrebt. Dies äußert sich schon in der Wahl der Themen. Hatte die vergangene Zeit sich z. B. nicht genug tun können, das Heldische in den Schmutz zu ziehen, so stellt Elk Ebers »Letzte Handgranate« eine Verherrlichung soldatischer Entschlossenheit dar. Hier ist nicht mehr in erster Linie die Zugehörigkeit der Darstellungsart zu irgendeiner Richtung das Entscheidende, sondern die Stärke der künstlerischen Sprache.

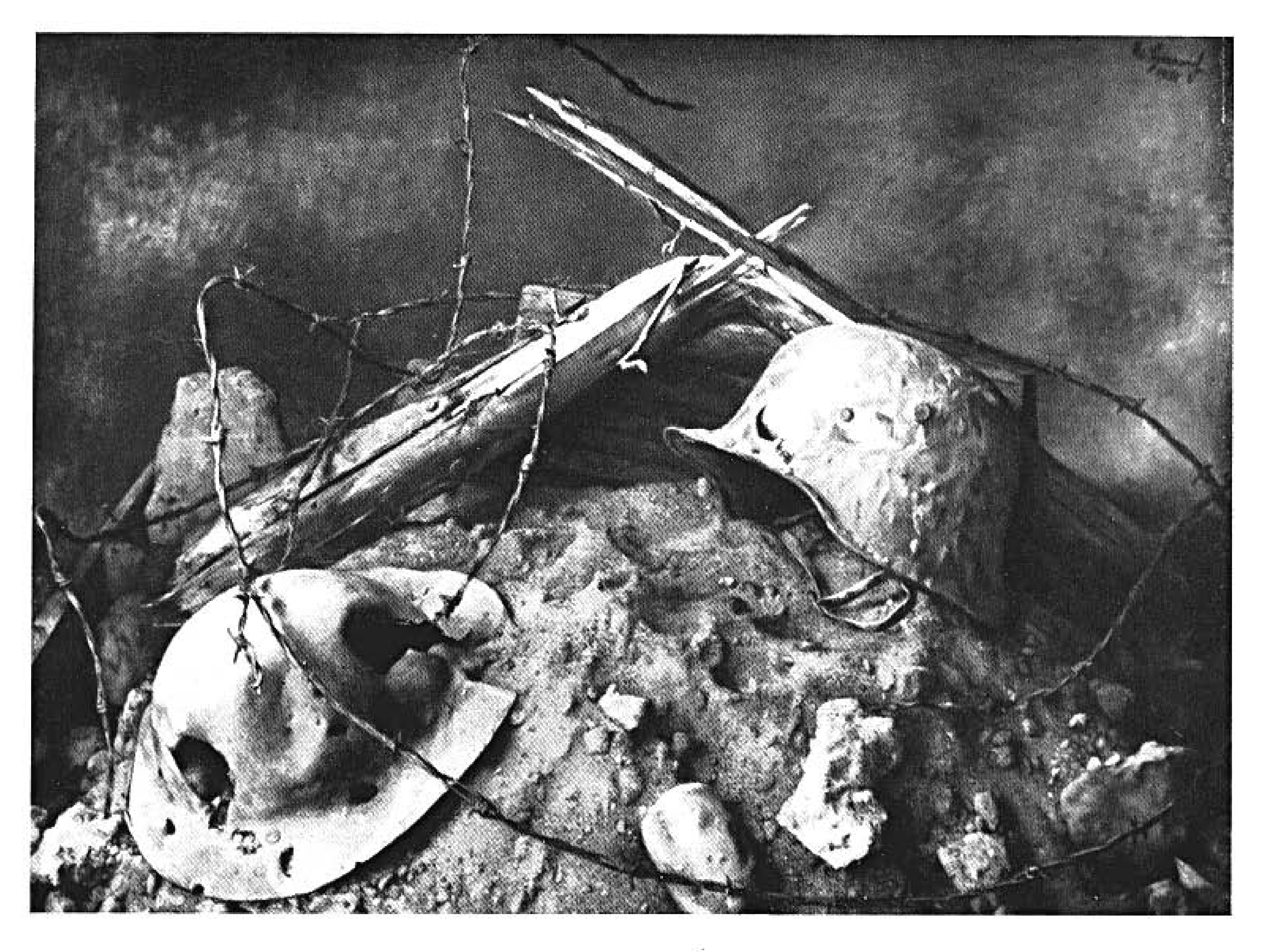


Abb. 185. Albert Henrich, „1917". (Im Besitze des Führers.)

Ein ergreifendes Bild des Opferganges großer Völker Europas ist das Gemälde »1917« von Albert Henrich. Das Thema des Todes ist schwer, und nur reife Künstler und eine reife Zeit können es wagen, es aufzugreifen. Der Tod für das Vaterland ist etwas Heiliges; er ist der Zusammenbruch und die Vernichtung des Körperlichen, gleichzeitig aber auch die höchste Hingabe, das höchste und heiligste Opfer. Es wäre eine Entweihung dieses Opfers, wenn man nur das erste in brutaler Wirklichkeit darstellen wollte, wie es die Zeit der entarteten Kunst tat, es wäre aber auch falsch, wollte man in Verkennung der harten Wahrheit nur in schöner Allegorie der Aufgabe gerecht zu werden versuchen. »1917« von Henrich ist ein Bild grenzenloser Vernichtung. Ein fahles, bleiches Licht erhellt matt den Haufen Sand, auf dem zerschossen und verbeult ein englischer und ein deutscher Stahlhelm liegen. Ein Pfosten des Drahtverhaues liegt zersplittert darüber. Die Splitterstelle ist noch bleich und neu. Der Stacheldraht rollt sich, von der Verspannung frei, wirr durcheinander. Der Sand mit seinen Gesteinsbrocken ist schon hundertemal umgewühlt, er ist tot. In ihm regt sich kein Leben mehr, kein Mooshälmchen kann mehr in ihm keimen und keine Ameise in ihm leben, er ist tot, wie von giftigen Gasen erstickt und ausgeglüht. – Und über dieses Bild der Vernichtung wandert der Gedanke dann weiter zu den Menschen, die hier stumm ihre Pflicht taten gleich ob Freund oder Feind. Man denkt an die Männer, die diese Stahlhelme trugen und die irgendwo in dieser Erde ruhen. Und es erwächst eine scheue Ehrfurcht vor ihrer menschlichen Größe und eine tiefe Achtung und Dankbarkeit.

Abb. 186. Friedrich Ritschel, Opfertod des Winkelried, Wandbild

Abb. 187. Hermann Kaspar, Mosaik, Deutsches Museum, München



Abb. 188. Werner Peiner, Jagdszene, Wandteppich im Haus der Flieger in Berlin

Das Wandbild des Sudetendeutschen Friedrich Ritschel »Winkelried« ist aus stärkstem nationalem Erleben geformt. Es ist kein Zufall, daß dieses Werk gerade auf deutschem Boden, der von der Heimat getrennt war, entstand. Die kulturelle Wiedergeburt des Deutschen Reiches hat ja alle Deutschen erfaßt, und eine echte deutsche Kunst wird der heilige Ausdruck ihrer Sehnsucht.

Die neue deutsche Wandmalerei ist in ihrer Formsprache groß und überzeugend. Sie hält sich frei von modischer Manier und ordnet sich ganz den Forderungen der Architektur unter, von der sie Aufgabe und Berechtigung erhält.

Man greift dabei wieder die alten, bewährten, echten Techniken des Freskos, des Mosaiks und der Bildweberei auf, läßt sich von ihrer Eigenart und ihren Materialgesetzen führen und kommt so nach Zeiten formaler Verwahrlosung wieder zu festen stilbildenden Bindungen.

Abb. 189. Werner Peiner, Deutsche Erde. (Im Besitze des Führers.)

Abb. 190. Otto Goebel, Waldweiher. (Im Besitze von Generalfeldmarschall Göring.)

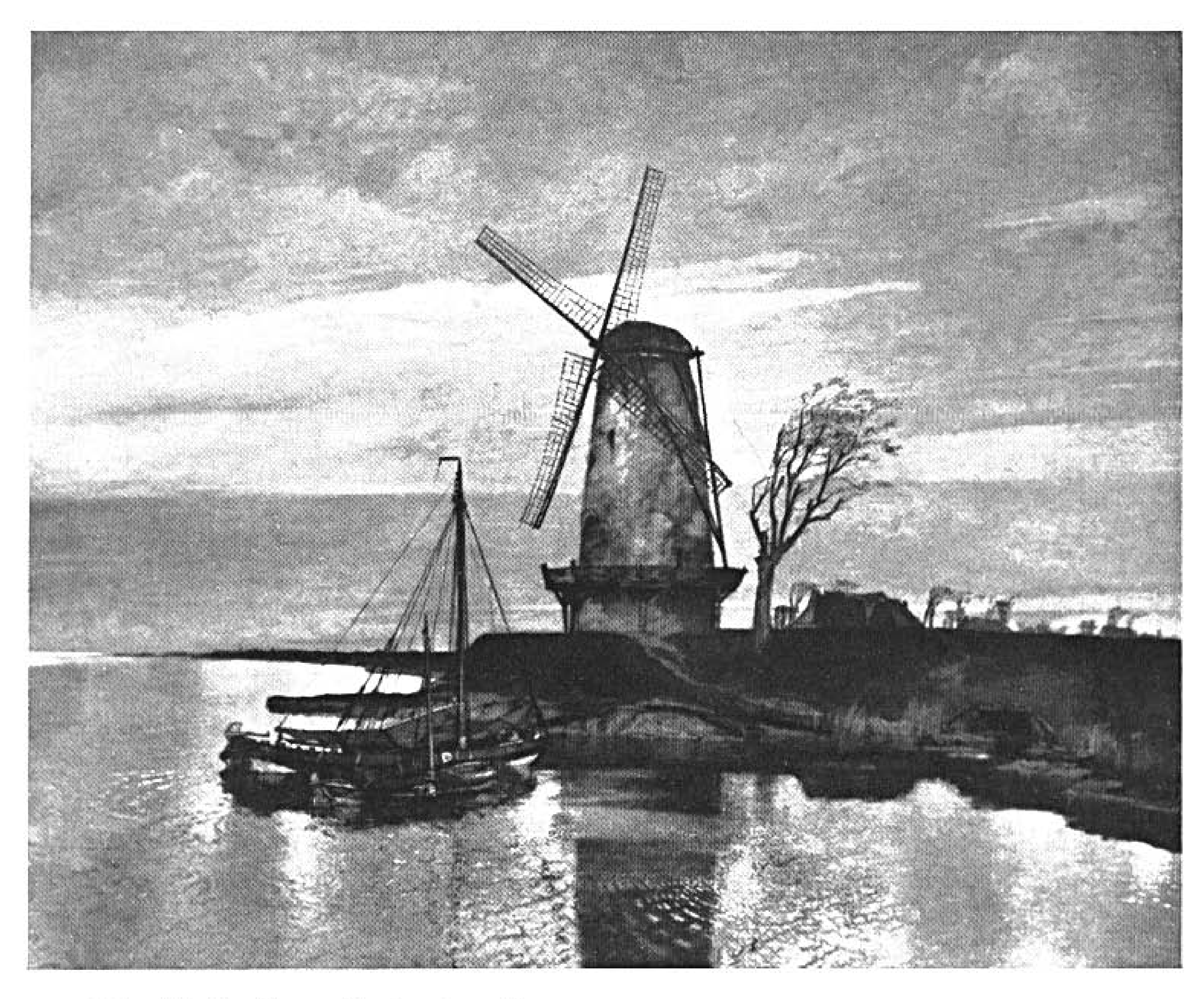


Abb. 191. Karl Leipold, Aus den Elbmarschen. (Im Besitze von Reichsminister Heß.)

Es erwächst heute eine neue deutsche Landschaftskunst. Das Verhältnis zum deutschen Boden ist ja wieder anders geworden. Man sieht in ihm nicht mehr nur einen wirtschaftlichen Wert, er ist wieder das geworden, was er immer in echten Zeiten war: der Urgrund deutschen Wesens. Dieses tiefere Verhältnis zur deutschen Landschaft äußert sich in den Bildern. Man hat das Gefühl, daß sie wieder aus der Freude des Erlebens gemalt werden, welches den Künstler zwingt, sein eigenes Verhältnis zu einem Stück Natur gleichsam bildhaft niederzuschreiben. Die Bilder werden damit echt und in ihrer Wirkung persönlich und unmittelbar. Wenn der Maler Leipold sein Bild von der Wasserkante malt, so tut er es als ein Mann, der von Jugend auf mit Wind und Wellen, mit Wasser und Wolken vertraut ist, der sie in allen Stimmungen auf jahrelangen Seefahrten kennenlernt und der seinem Erleben Gestalt verleihen will. In Peiners »Deutsche Erde« aber ist das alte und doch immer neue und neu zu erlebende Verhältnis des Menschen zur Muttererde, die ihn trägt und der er sein Leben abringt, in gültiger Weise Bild geworden.

Werner Peiner, der Leiter der »Hermann-Göring-Meisterschule für Malerei« in Kronenburg in der Eifel, rückt in seiner Malart am auffälligsten von der Formverwahrlosung der zurückliegenden Nachkriegsmalerei ab. Er pflegt eine bis ins Kleinste gehende saubere Malerei, die mit der Genauigkeit der Maler der späten Gotik jede Einzelheit



Abb. 192. Harrison Compton, Am Frillensee

berichtet und beschreibt. Seinen Bildern ist eine eigenartig kühle und herbe Farbigkeit eigen. Peiner verlangt auch von seinen Schülern strengste handwerkliche Zucht. Er hat in Kronenburg eine Werkgemeinschaft errichtet, die nach alter Art die Schüler die Stufen des Lehrlings, Gesellen und Meisters durchlaufen läßt und in der alle je nach ihrem Können am gemeinsamen Werke teilnehmen.
Ein Landschaftsbild von eigenem Reiz ist der »Waldweiher« des Malers Goebel. In ihm spürt man besonders gut, daß es nicht um irgendeiner Lehre willen, sondern aus der reinen Freude an der Schönheit der Natur gemalt ist. Das bayerische Voralpenland hat Sonnentage von einer andernorts nicht gekannten Reinheit und Klarheit. Der Föhn macht die Luft durchsichtig und die Farben satt und leuchtend. Eine nicht gewohnte Ruhe und Feierlichkeit liegt über der Landschaft, in der sich nichts regt und deren Stille nur ab und zu von dem fernen Laut eines Tieres unterbrochen wird. Den Zauber dieser Stimmung atmet das Bild, und es ist dabei nicht nötig, »Kunstkenner« zu sein, um ihn voll und ganz auszukosten. Das Bild wird jedermann gefallen, der einen aufgeschlossenen Sinn für unser deutsches Land und seine Schönheiten hat. Gerade diese Tatsache zeigt aber, wie richtig der Weg ist, den die heutige deutsche Malerei einschlägt. Sie ist volksnah und echt, sie ist geeignet, Allgemeingut



Abb. 193. Thomas Baumgartner, Bäuerliches Mittagsmahl

zu werden und sie hat durch diese Verankerung im deutschen Volk die Voraussetzung für eine gesunde Weiterentwicklung.

Ein Meister der Gebirgsmalerei ist Harrison Compton, ein deutscher Künstler englischer Abstammung. In seinen Bildern findet bei der außergewöhnlichen Beherrschung der technischen Mittel, die ihm eigen ist, die Hochgebirgsnatur mit allen ihren reichen athmosphärischen Erscheinungen, ihren Wettern, Wolken und ziehenden Nebeln, mit der Farbigkeit ihrer Felsen, dem düsteren Ernst ihrer Wälder und der klaren Abgründigkeit ihrer Bergseen eine Schilderung von besonderer malerischer Kultur.

Auch die Einstellung zum Bauern ist anders geworden. Er ist der Mensch, der der Heimaterde am nächsten steht. Er ist der Nährer des Volkes. Seine Ehrlichkeit wird nicht mehr verlacht und seine Geradheit nicht mehr verspottet. Die heutigen Maler suchen ihm und seiner Welt gerecht zu werden, so, wie es Leibl getan hatte. Man malt die Bauern nicht mehr theaterhaft, für den Städter zurechtgerichtet, sondern so, wie sie wirklich sind, als Menschen, die keines fremden Maßstabes bedürfen, die nach eigenem Maße und nach eigenem Gesetz leben. Adolf Wissels »Bäuerin« ist wohl die schönste bildhafte Verkörperung, welche die Arbeit der einfachen Bauers-

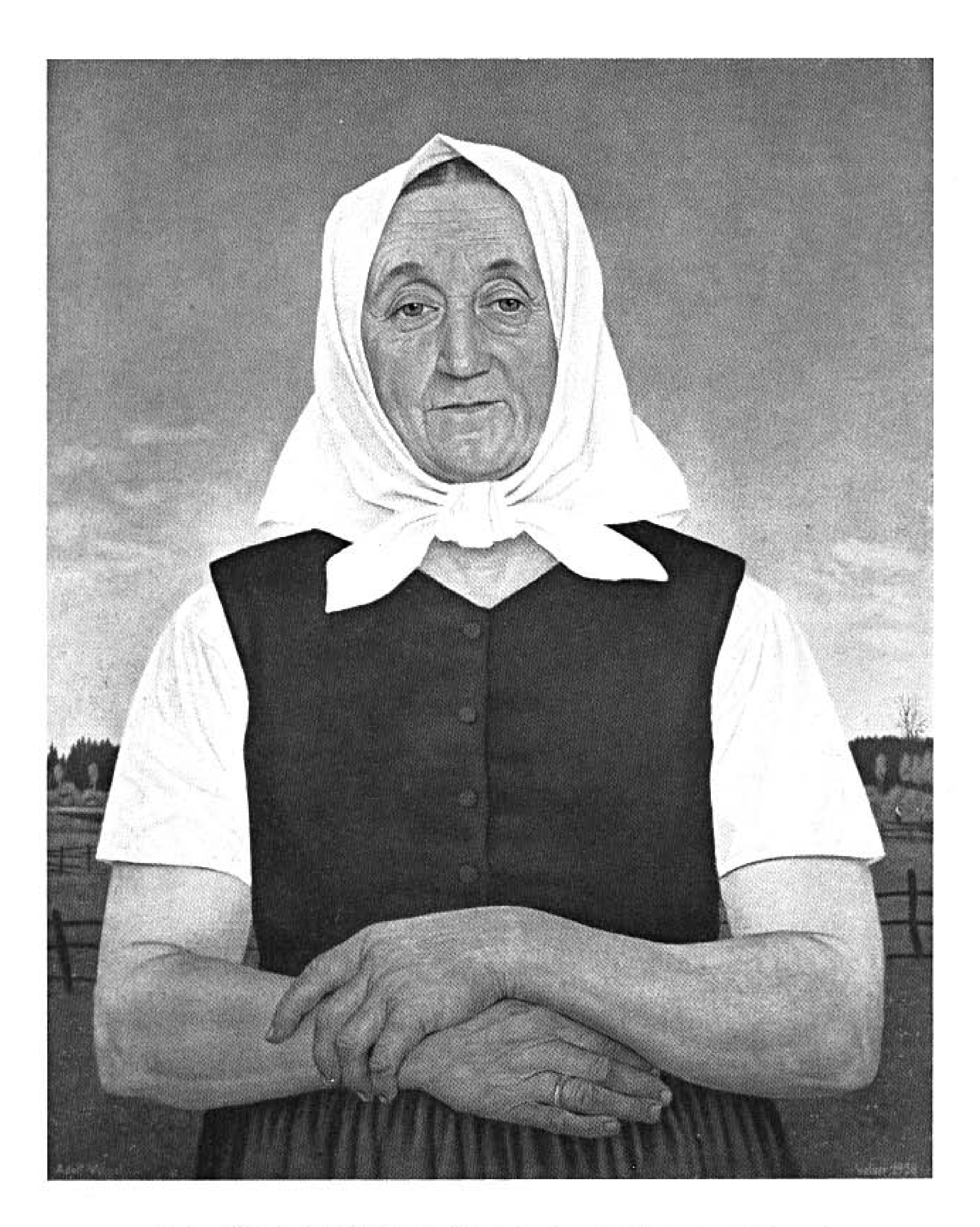


Abb. 194. Adolf Wissel, Bäuerin (im Besitze des Führers)

frau gefunden hat! Von früh bis spät arbeitet sie für die Ihren; ihre Hände sind kräftig und schwer, in ihrem Gesicht aber steht der Adel der Arbeit, und er verklärt es zu jener Güte und Schönheit, die nur den Menschen eigen ist, welche selbstlos und treu ihre Pflicht erfüllen, um andere zu beglücken.

Ein Bild dieser Art ist mehr als nur eine Farbstudie oder nur ein künstlerischer Kompositionsversuch. Diese Frau und die Welt, die sie symbolhaft vertritt, sind des höchsten Könnens eines Künstlers wert und sie verpflichten den Künstler zu der gleichen hohen Werkgesinnung, wie sie die großen Meister unserer deutschen Malerei dem Bilde und seinem Inhalt entgegenbrachten.

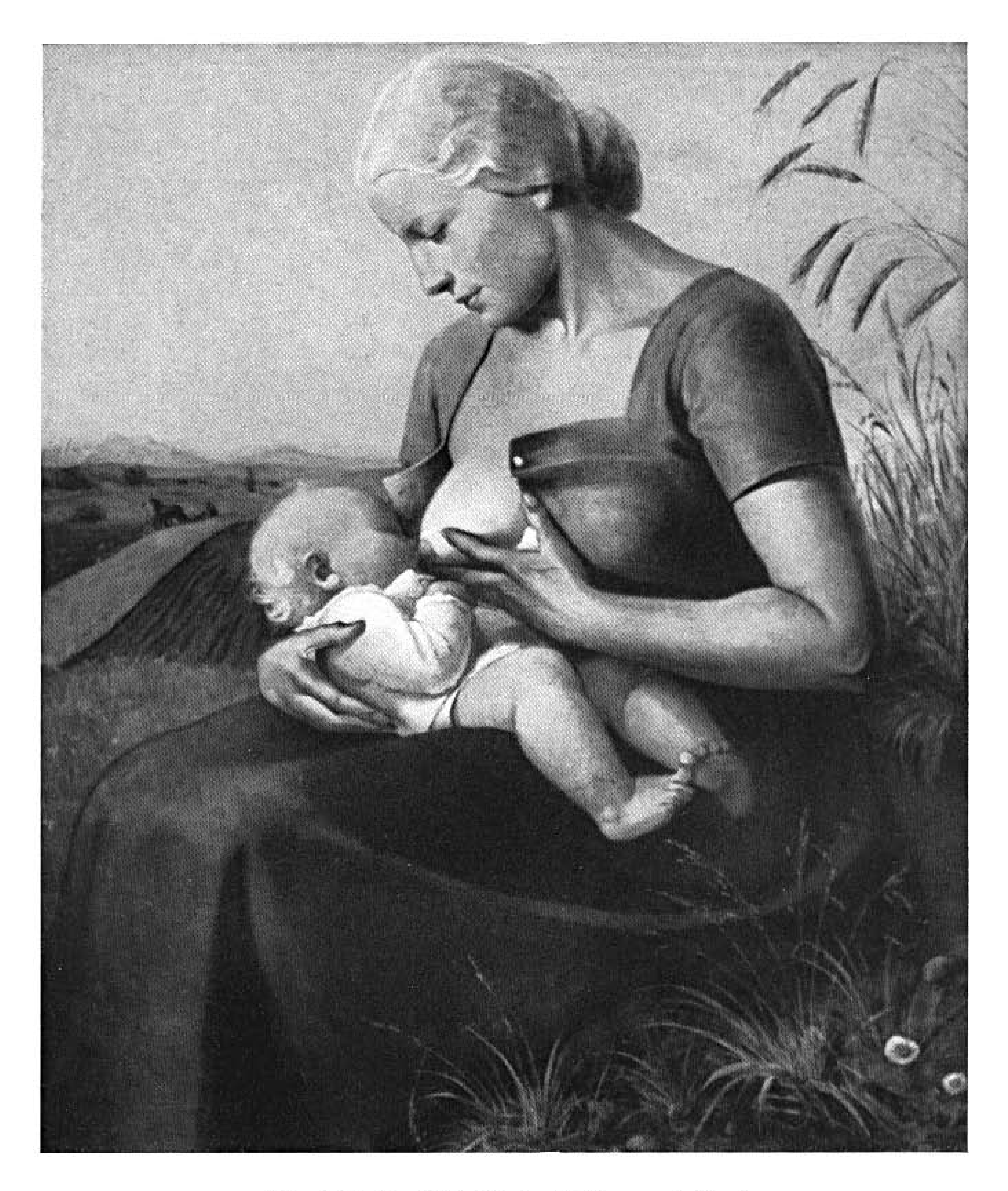


Abb. 195. Karl Diebitsch, Mutter und Kind

Deutschland ist wieder glücklich geworden! Wie ein ferner böser Traum liegt bereits die Zeit der Verführung und Verirrung zurück. Der Nationalsozialismus gab dem deutschen Volk eine neue Lebensform und gab ihm Kraft und Glauben zurück. Und plötzlich begannen die Brunnen deutscher Seele, die verschüttet waren, wieder zu fließen und die neue Form mit Inhalt zu füllen. Die deutsche Kunst hat ihre Seele wieder gefunden. Das Bild »Mutter und Kind« ist dafür das schönste Zeugnis. Ein altes deutsches Motiv wird hier aufgegriffen und fern aller Legende in seiner ganzen Reinheit und Innigkeit gestaltet. Es ist ein Bild des deutschen Glückes, einer glücklichen Gegenwart, die das Unterpfand einer glücklichen Zukunft des ganzen Volkes in sich birgt!



Abb. 196. Dampfer „Wilhelm Gustloff", Innenraum

Wege zu einer neuen deutschen Volkskultur

Es liegt im Wesen unserer Weltanschauung begründet, daß die Kunst unmöglich ein Eigenleben fern dem Volk und der Wirklichkeit führen kann. Die Kunst wird aber erst dann ihre organische Einordnung in das Gefüge der deutschen Kultur gefunden haben, wenn auch die breite Masse zur Freude am Schönen erzogen ist und wenn daraus eine neue deutsche Volkskultur erwächst, die dann ihre sinngemäße Krönung in einer echten aus dem gleichen Blute geborenen »hohen« Kunst findet.

Träger dieser neuen volkumspannenden Kultur kann nur die Gesamtheit der schaffenden Deutschen sein.

Die NSDAP. nennt sich »Arbeiterpartei«. »Arbeiter« ist jeder werteschaffende Volksgenosse deutschen Blutes. Jeder von ihnen ist berufen, an der Stelle, an die ihn das Leben gesetzt hat, innerhalb der ihm gezogenen Grenzen Kulturträger zu sein. Dies setzt umgekehrt voraus, daß jeder die Möglichkeit hat, an der deutschen Kultur vollberechtigt teilzunehmen.

Hier hat die Deutsche Arbeitsfront die äußeren Möglichkeiten geschaffen. Sie erschließt in ihrer Organisation »Kraft durch Freude« in allen erdenklichen Kursen und Veranstaltungen die Schönheit der deutschen Kultur, sie hat dem deutschen Arbeiter die herrliche Urlaubsflotte gebaut und in einigen Jahren wird dem deutschen Arbeiter das stolzeste und schönste Seebad der Welt auf der Insel Rügen zur Verfügung stehen,

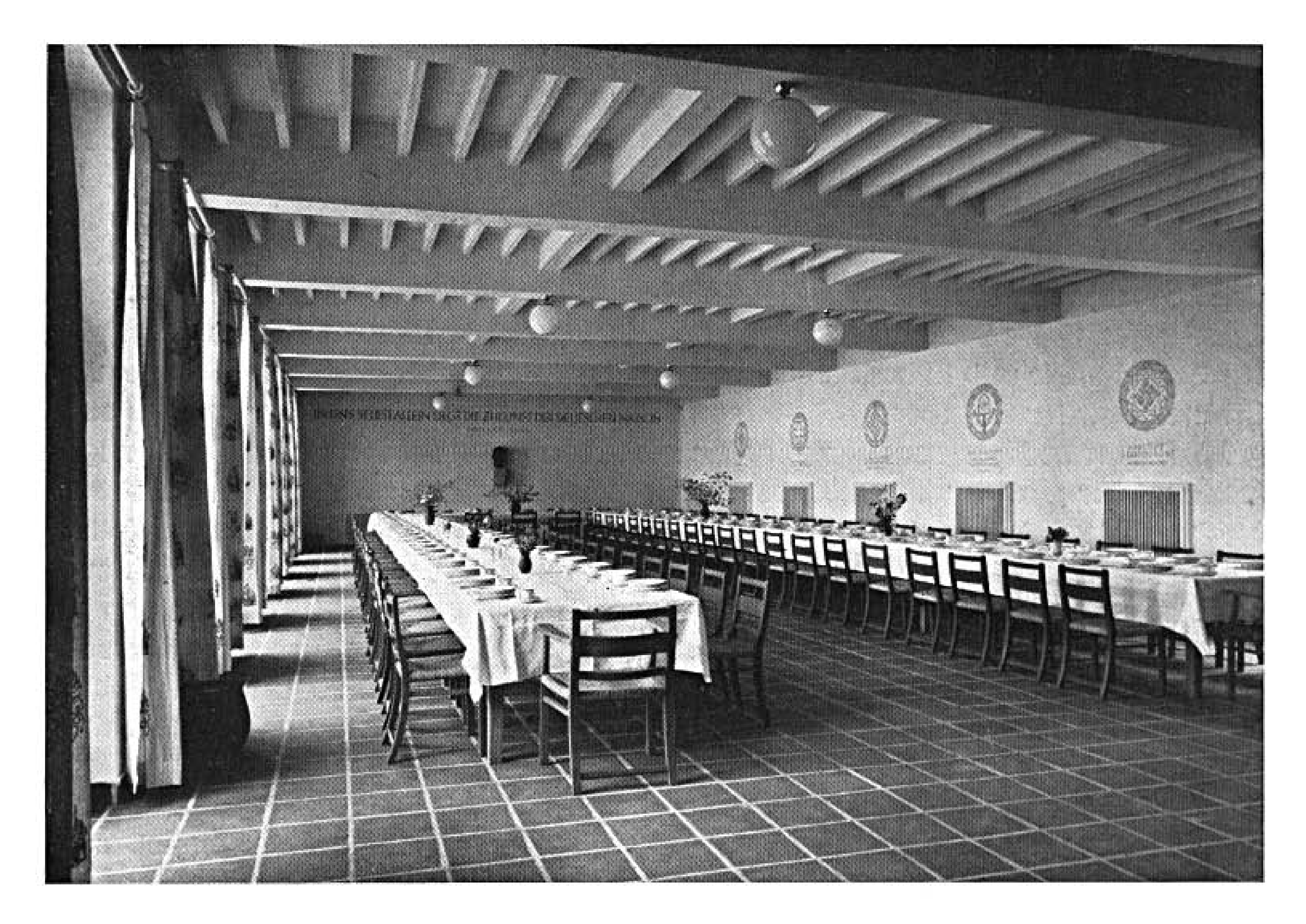


Abb. 197. Speiseraum für 100 Gefolgschaftsmitglieder
Bauabteilung der DAF.

das für 20 000 Volksgenossen Raum bietet! In diesen Werken ist das erstemal in der Welt der Schritt getan über einen Notbehelfssozialismus der Wohltätigkeit und des Zugeständnisses hinaus zu einer wahrhaft großen und selbstherrlichen Tat der Schönheit und der Freude!
Die rein materielle Vergünstigung, die sich hieraus für jeden arbeitenden Volksgenossen ergibt, ist jedoch nicht das Wesentliche. Entscheidend für das Werden einer neuen Kultur ist vielmehr, daß durch die Beseitigung der Entrechtung des Arbeiters das Verhältnis des Menschen zur Arbeit von Grund auf geändert wurde. Bisher war es so, daß auf der einen Seite des Lebens der Besitz, das Schöne, die Sorglosigkeit standen und daß die Kunst als das Vorrecht dieser Gruppe galt, und daß auf der anderen Seite die Arbeit stand, mit der ein Haß gegen alles Höhere und gegen die Welt des Schönen zwangsläufig verbunden schien; heute sind die Güter der Kultur um den Preis der Arbeit jedem Volksgenossen erschlossen.
Es wäre aber falsch, die »Schönheit der Arbeit« nur als Schönheit des Arbeitsplatzes aufzufassen, obwohl auch dieses Ziel in seiner Auswirkung für die Erziehung des Volkes schon von größter Bedeutung ist, nein, die letzte Zielsetzung ist viel umfassender: Die Welt der Arbeit, d. h. des werteschaffenden Volkes, soll sich mit der Welt des Schönen vereinen, und aus dieser idealen Vereinigung dieser stärksten positiven Kulturkräfte, der Arbeitsleistung und des Schönen, des Werkes und der Form, der Arbeitsenergie und der Seele, soll die neue deutsche Volkskultur, die Kultur des Dritten Reiches, erwachsen.

Volksverbundene Kultur hatte sich am längsten im deutschen Bauerntum erhalten. Hier kann man anknüpfen! Zu diesem Zwecke wurde vom Reichsnährstand die Organisation »Deutsches Heimatwerk« gegründet. Sie soll wieder werthaltige und sinnvolle Gebrauchsgeräte und Einrichtungsgegenstände in die Bauernstuben bringen. Im deutschen Bauern soll sich die Erkenntnis festwurzeln, daß die Rückkehr zu altererbter Gediegenheit und zu einer standeseigenen Kultur die vornehmste Art bäuerlicher Selbstbehauptung darstellt.

Schwieriger ist die Lösung der gestellten Aufgaben bei den Arbeitern und Angestellten der Industrie und in der Stadt, denn ihr Stand hat bisher noch keine ihm gemäße Lebenskultur hervorgebracht, da er von der Teilnahme an der Kultur praktisch ausgeschlossen war. Aber auch hier wird die neue Einstellung zur Arbeit die Gestaltungskräfte wieder wecken und entbinden, denn in allen Volksgenossen ruhen die Kräfte, die Deutschland früher eine so herrliche Volkskultur geschenkt haben. Da die Volkskultur die eigengesetzliche, in sich geschlossene und richtige und damit natürlich auch vollwertige Formsprache des täglichen Lebens ist, sind dann für ihre Entfaltung die natürlichen Voraussetzungen geschaffen, wenn das Leben des Arbeiters sinnvoll, eigengesetzlich und geordnet geworden ist. Es ergeben sich dann von selbst Aufgaben, die eine werthaltige Formsprache verlangen, wie etwa Speiseräume, Aufenthaltsräume und Versammlungsräume der Gefolgschaft.

Die bereits verwirklichten Versuche einer künstlerischen Umgebungsgestaltung für den werktätigen Menschen üben nun umgekehrt ihren erzieherischen Einfluß aus, sie wecken Freude am Schönen und können die innere Anteilnahme schaffen, die dann weiter um sich greift, die sich auf das eigene Heim erstrecken wird und die auch die Voraussetzungen für ein wahres Interesse an den Leistungen der großen Kunst bringen wird.

Wenn es dann erreicht ist, daß jeder schaffende Volksgenosse, ob Arbeiter, ob Bauer, ob Handwerker, an einer aus seinem Lebens- und Arbeitsrhythmus erwachsenden Kultur tätigen Anteil nimmt, dann ist die Grundlage für eine das ganze Volk und all seine Lebensäußerungen umfassende Großkultur des neuen Deutschlands geschaffen. Der Weg ist beschritten, es ist die Pflicht eines jeden, mitzumarschieren.



Inhaltsübersicht

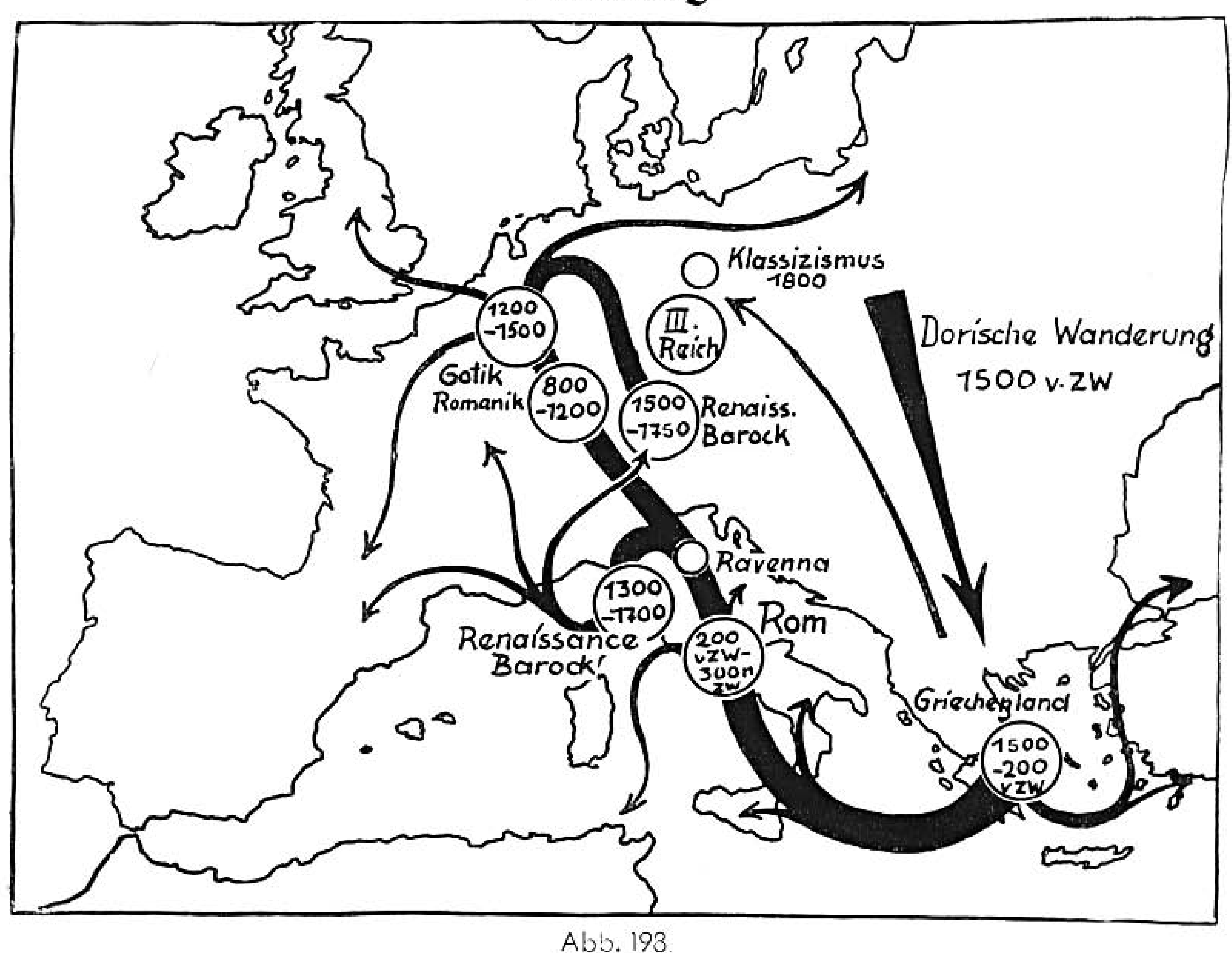


Abb. 198.

Der Weg der abendländischen Kunst

Den entscheidenden Anstoß gibt die Wanderung nordischer Stämme nach dem Süden. Im alten Griechenland erster Höhepunkt. Von hier Ausstrahlungen nach Kleinasien, Sizilien, Unteritalien (Groß=Griechenland). Weiterführung antiker Kultur in Rom – mit Ausstrahlung in das ganze Römerreich, besonders aber nach Afrika. Frühchristliche Kunst (Rom und Ravenna).

Das Hauptgewicht der Entwicklung verlagert sich nordwärts (Worms, Speyer). An der germanischen Westgrenze entsteht die Gotik (Nordfrankreich). Sie erfaßt Deutschland und in einer Eigenform England.

Der nach Ravenna abzweigende italienische Ast der Kunstentwicklung reift unter dem mächtigen Einfluß der Antike die Renaissance im Norden Italiens. Ihre Ausstrahlung erzeugt, verbunden mit der deutschen Entwicklung, die deutsche Renaissance (Nürnberg, Augsburg). Die italienische Kunst verlegt ihren Schwerpunkt wieder südwärts nach Rom und wird zum Barock. Ausstrahlungen nach Spanien, Frankreich, in die Niederlande, nach Deutschland (Bayern, Österreich).

Die organische Entwicklung ist zu Ende. In direkter Beeinflussung durch die Antike: Klassizismus. Sodann Stilnachahmung und Entartung.

Neue Entwicklung aus bewußter nordischer Baugesinnung (vgl. Antike) in der Kunst im Dritten Reich (München, Nürnberg).

Die Ziffern beziehen sich auf die Seiten des Hauptteiles

8
Die christliche und jüdische Geschichtsschreibung suchten aus naheliegenden Gründen den Ursprung der europäischen Kultur im Orient. Man suchte vergebens »Brücken« zur griechischen Kunst aus dem Orient zu schlagen, um das Schlagwort »ex oriente lux« (Aus dem Osten kommt das Licht) zu beweisen.

*

10

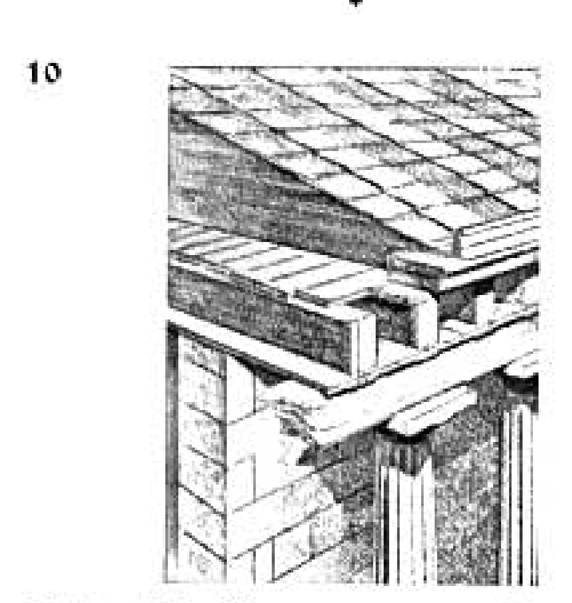
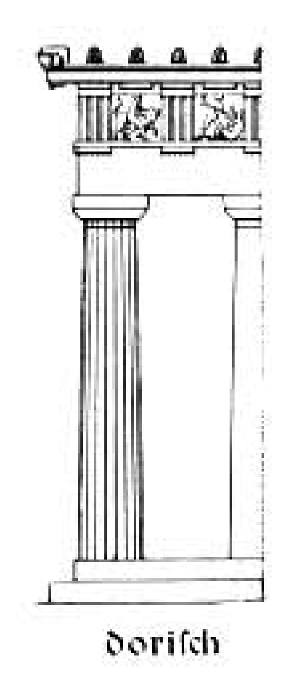


Abb. 199. Übergang von der Holzbauweise zum Steinbau beim Dorischen Tempel.

*



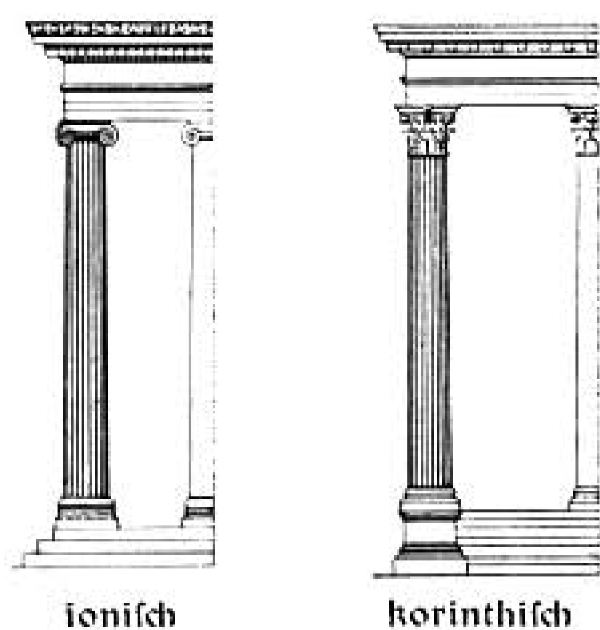


Abb. 200. Die 3 griechischen Säulenordnungen.

Die Ecksäulen des Parthenon, an denen der helle Hintergrund des Himmels zehrt, sind um Millimeter stärker gearbeitet und enger gestellt, alle Säulen zeigen eine leise Schwellung in der Mitte (8,5 mm Bogenhöhe bei 10,433 m Säulenhöhe!), die ihr Tragen elastisch und lebendig erscheinen läßt, weiterhin neigen sich alle Säulen leicht nach innen, während Unterbau und Gebälk sich in der Mitte kaum merklich nach oben wölben.

Die in der gesamten Baugeschichte einzigartig dastehende technische Feinheit und Vollendung zeigt sich am besten darin, daß die erwähnten geringfügigen Korrekturen, z. B. in jedem einzelnen Haustein des Unterbaues, als bewußte, obwohl kaum noch meßbare Abweichung von der Rechteckform des Steines durchgeführt werden mußten, da die Steine ohne jede Mörtelzwischenschicht und nur durch Metallklammern verbunden genauestens aufeinanderpassen.

Siehe: Rodenwaldt/Hege »Die Akropolis«, Deutscher Kunstverlag.

*

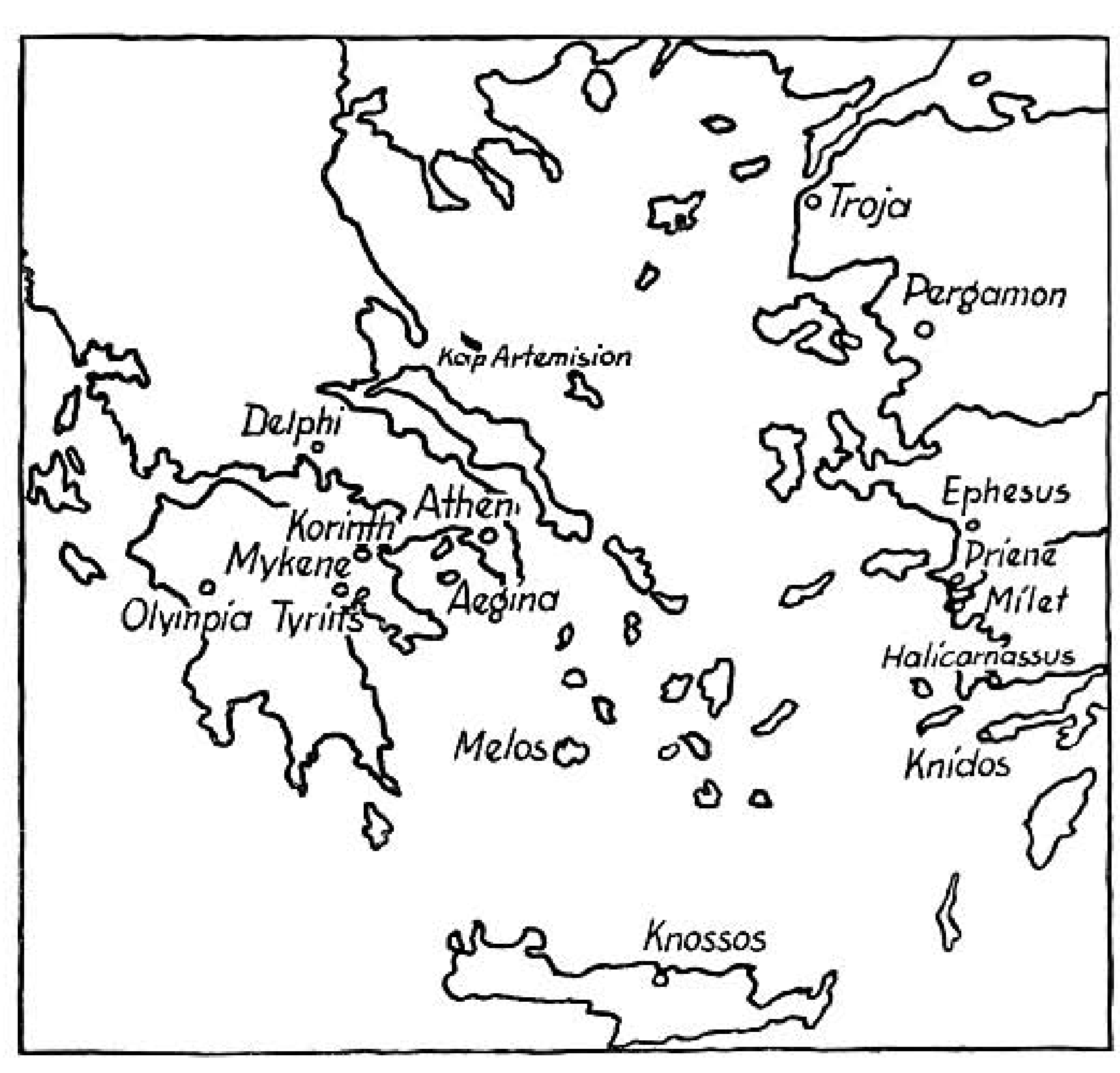


Abb. 201. Karte zur griechischen Kunst

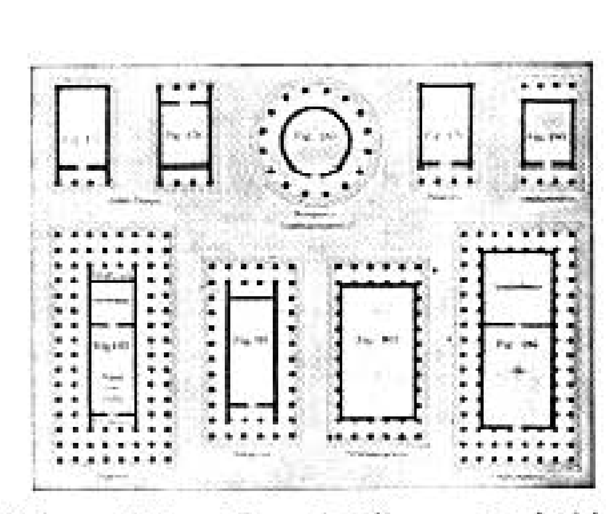


Abb. 202. Grundrisse griechischer Tempel.

13
Die Olympischen Spiele fanden seit dem Jahre 776 v. Chr. alle vier Jahre statt. Seit diesem Zeitpunkt datiert die Zeitrechnung der »Olympiaden«. Die Blütezeit der Spiele war im fünften Jahrhundert. Nur Griechen durften an den Spielen teilnehmen (Rasseprinzip! Vgl. die heutigen Olympischen Spiele!).

*

14
Hermes, Gott des Handels und Verkehrs (lat. Merkur).

*

15
Polyklet, Bildhauer und Architekt, 5. Jahrhundert v. Chr. Er hat als erster an die Stelle des gleichmäßigen Ruhens des Körpers auf beiden Beinen die Bewegung des Schreitens bei seinen Statuen eingeführt.

*

16

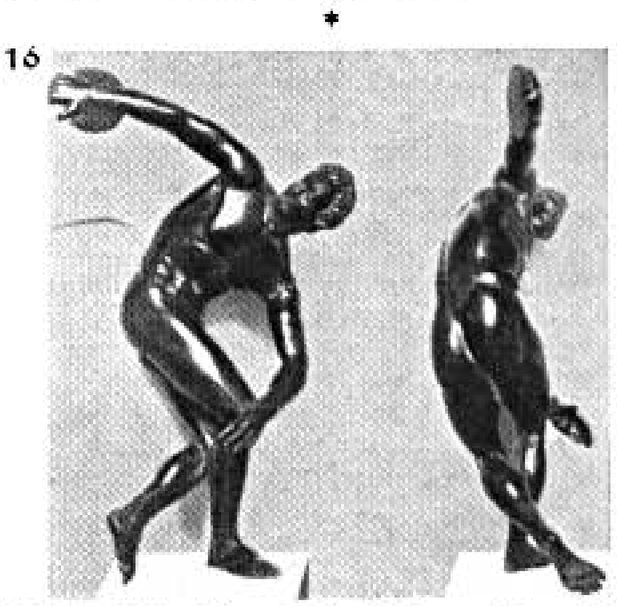


Abb. 203. Bronzefigürchen des Diskobols in München.

Myron, um 450 v. Chr. als Erzgießer in Athen tätig, stammt aus dem Kreis des Polyklet und Phidias. Vom Diskuswerfer sind mehrere Marmorkopien erhalten. Die schönste (bisher Diskobol Lancelotti genannt) erwarb der Führer zum Tag der Deutschen Kunst 1938 für Deutschland.

Das Bronzefigürchen, das München außer der großen Marmorkopie noch besitzt, zeigt in der Rückansicht besonders gut die geschmeidige Bewegung des Körpers.

*

18
Astarte ist die semitische Hauptgöttin. Ihr Kult verlangt teilweise widernatürliche Unzucht.

*

Erechtheion, Bauwerk im ionischen Stil auf der Akropolis, benannt nach dem attischen Heros Erechtheus.

*


20

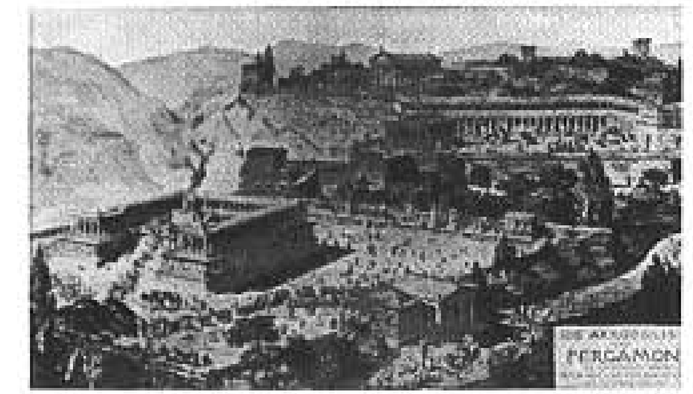


Abb. 204. Ansicht der Akropolis von Pergamon.

Pergamon, Stadt an der Westküste Kleinasiens. Glanzzeit unter Eumenes II. (197–159). Berühmte Bibliothek auf der Akropolis der Stadt. Der Altar ist errichtet 183–174.

*



Abb. 205. Griechische Göttin aus der Zeit der Entartung.

21

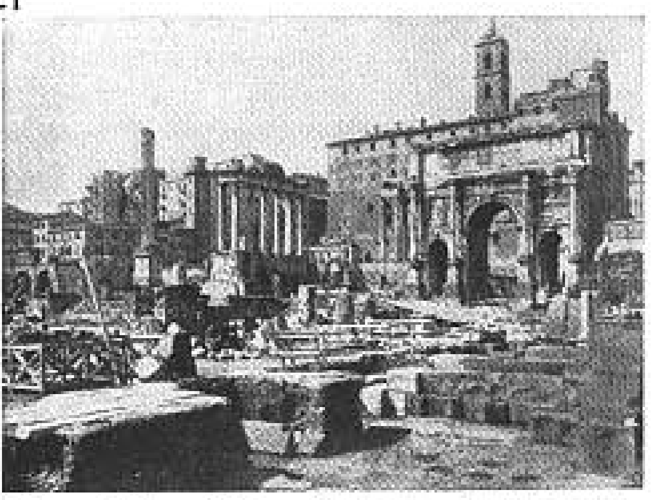


Abb. 206. Das Forum Romanum, heutige Ansicht.

*

22
Das Flavische Amphitheater, Colosseum genannt, wurde 80 nach Chr. vollendet. Längsachse = 185 m, Querachse = 156 m, Höhe = 48,5 m. Die Arena konnte in eine Wasserfläche verwandelt werden (für Seekampf-Vorführungen!). Die Öffnung oben wurde durch riesige Sonnensegel überspannt.

*


23



Abb. 207. Römische Wandmalerei: Pompeji.

*

24

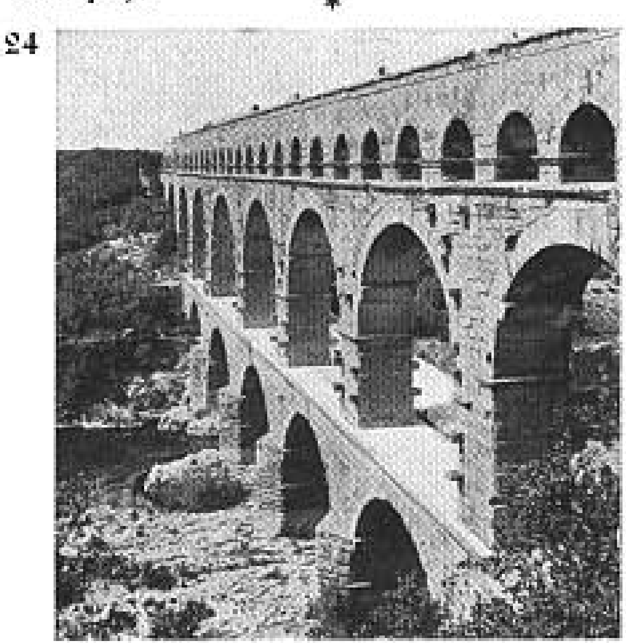


Abb. 208. Römische Wasserleitung (bei Nîmes, Südfrankreich). Auch die Provinzstädte errichteten Thermen. So sind in Trier noch Überreste gewaltiger Bauten dieser Art zu sehen.

*

25



Abb. 209. Das am besten erhaltene Beispiel römischer Baukunst auf deutschem Boden ist das Trierer Stadttor, die Porta nigra.



Abb. 210. Grabstein des C. Romanius (um 75 n. ZW.). Mainz. Beachte die römische Kapitalschrift.

*



Abb. 211. Der jüdische Bankier Lucius Caecilius Jucundus

In den spätrömischen Plastiken kommt der rassische Untergang anschaulich zum Ausdruck.

*

26
Basilika von basilike stoa = königliche Halle, schließlich Bezeichnung für römische Gerichts- und Markthallen.

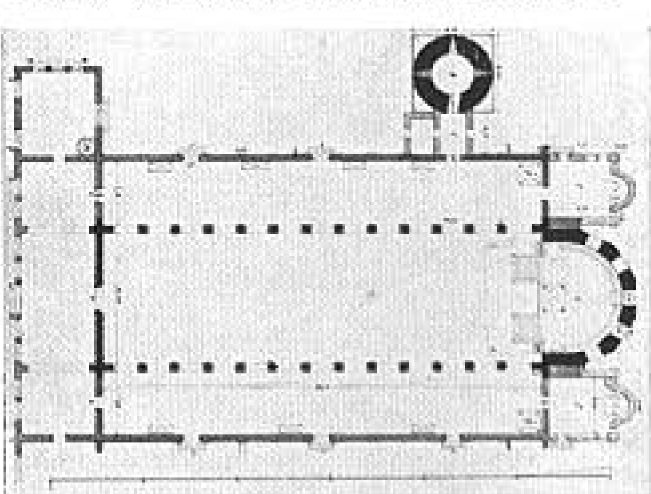


Abb. 212. Grundriß einer Basilika San Apollinare in Classe (Ravenna).



Abb. 213. Außenansicht San Apollinare.

Ravenna, Küstenstadt an der Adria, südlich des Po-Deltas gelegen, im Altertum römische Flottenstation, heute verlandet. Die Stadt »Bern« unserer Völkerwanderungssagen. (Dietrich von Bern!)

27
Die Sophienkirche dient seit der Eroberung Konstantinopels durch die Türken als Moschee. Die Mosaiken wurden durch Koransprüche überdeckt.

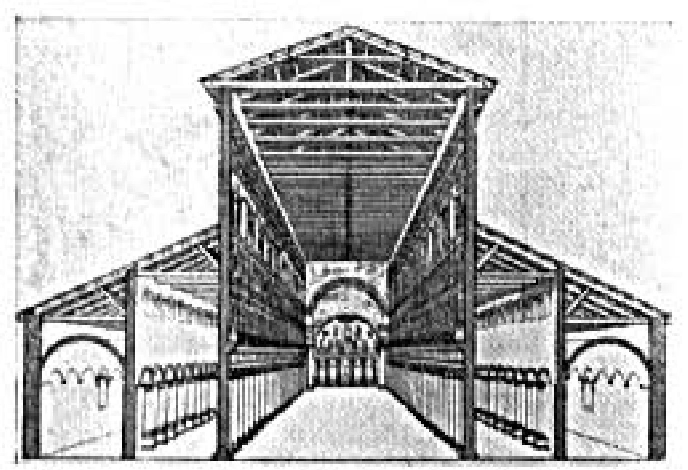


Abb. 214. Querschnitt durch die alte St.-Peters-Basilika, Rom.



Abb. 215. Moschee Adrianopel.



Abb. 216. Basiliuskathedrale, Moskau.

Abb. 217. Karte zur frühmittelalterlichen Kunst. (Grenzen um das Jahr 1000)

28

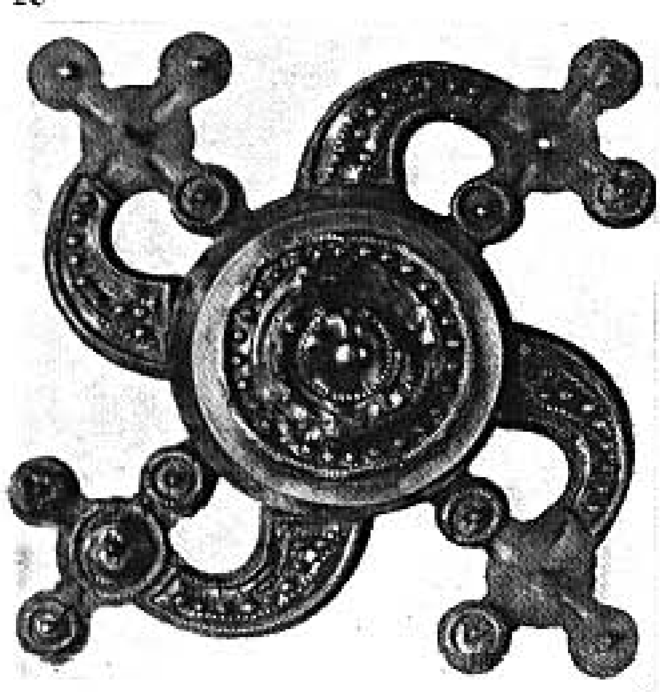


Abb. 218. Silberne Gewandspange aus Mecklenburg (um 300 n. ZW.), Schwerin.

*



Abb. 219. Runenstein aus Uppland.

*

31

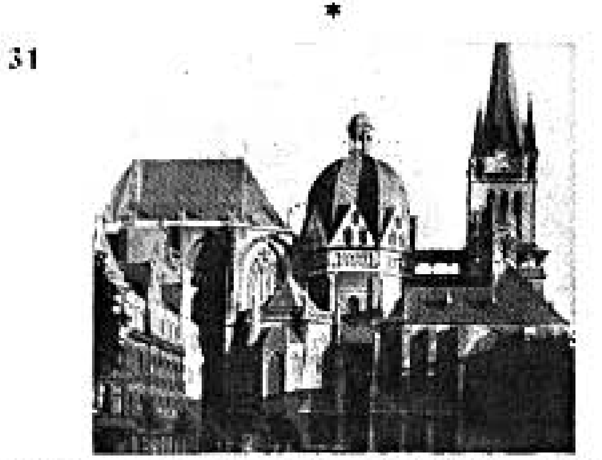


Abb. 220. Aachen, Münster. (In der Mitte der karolingische Rundbau.)

*

33

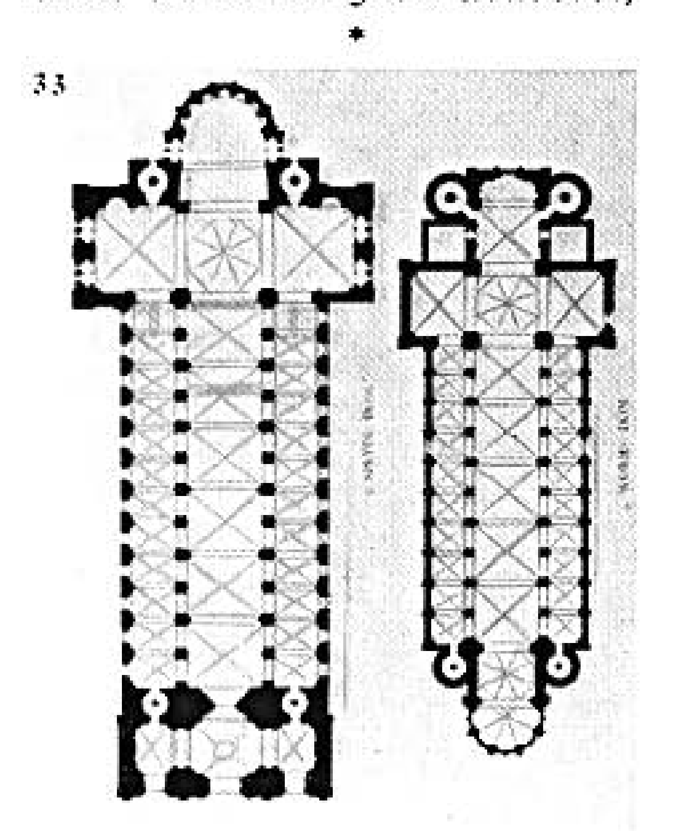


Abb. 221. Grundrisse von Speyer und Worms.



Abb. 222. Quedlinburg, Krypta mit den Gräbern Heinrichs I. und Mathildens.

*

37

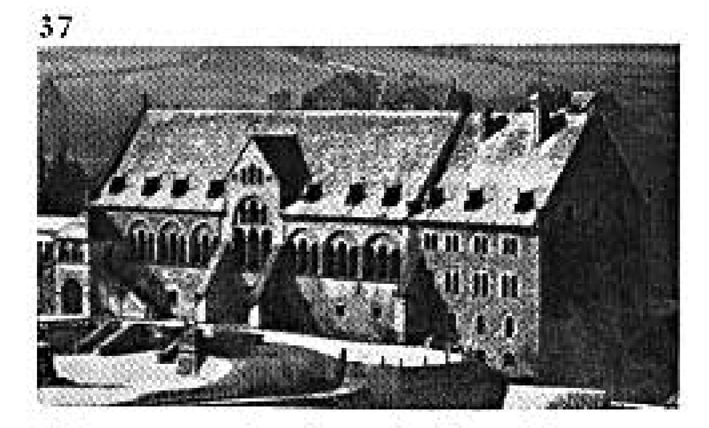


Abb. 223. Goslar, Kaiserpfalz.

*

44



Abb. 224. Initial, 9. Jahrh., St. Gallen, Stiftsbibliothek.

*

47

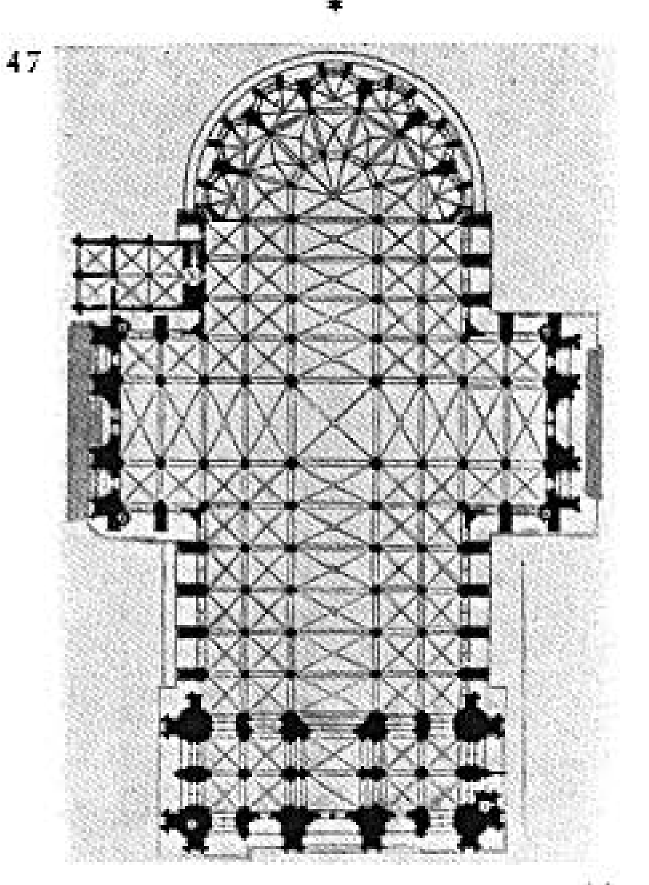


Abb. 225. Grundriß eines gotischen Domes (Köln).

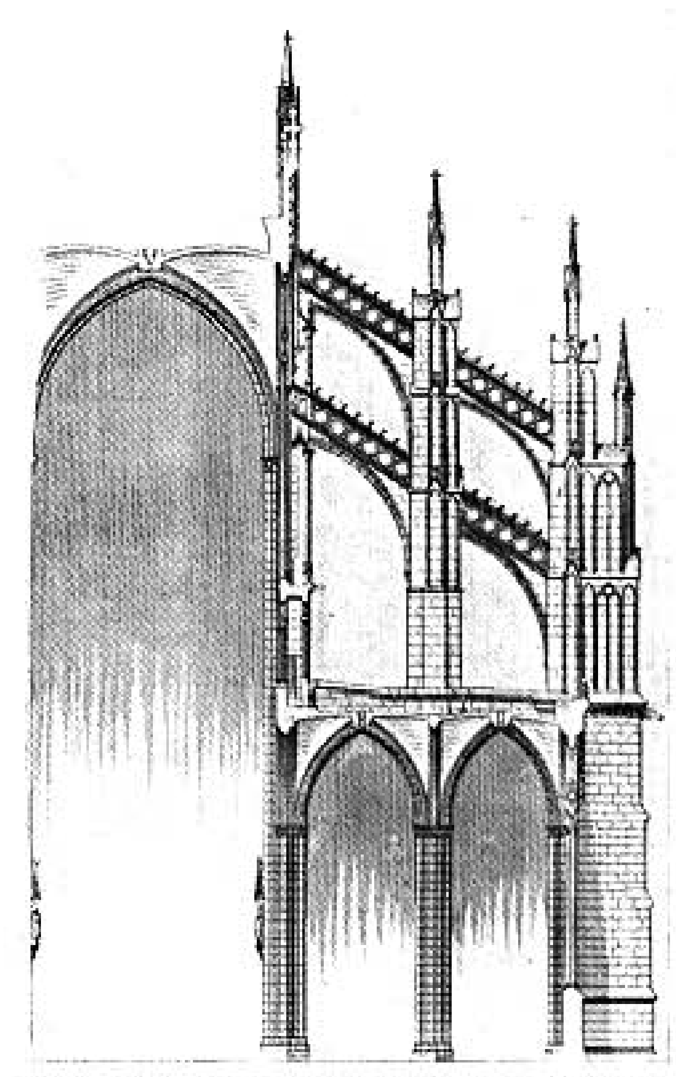


Abb. 226. Gotisches Bausystem (Köln).

*

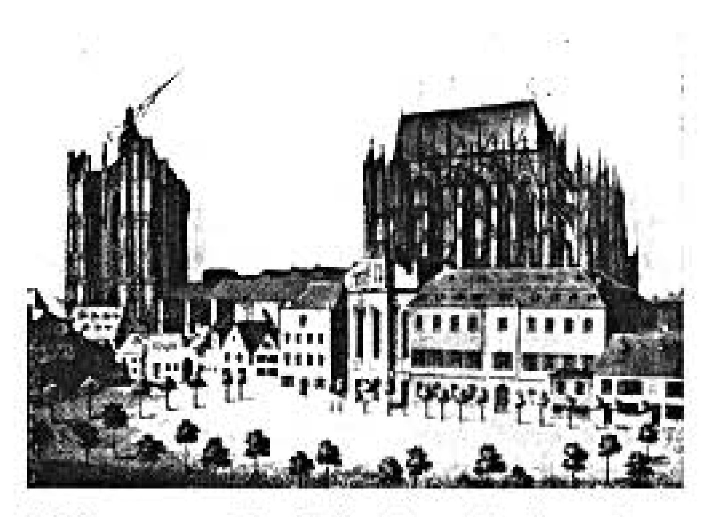


Abb. 227. Baubild des Kölner Domes. 1824. So stand der Dom durch drei Jahrhunderte unvollendet!

*

51

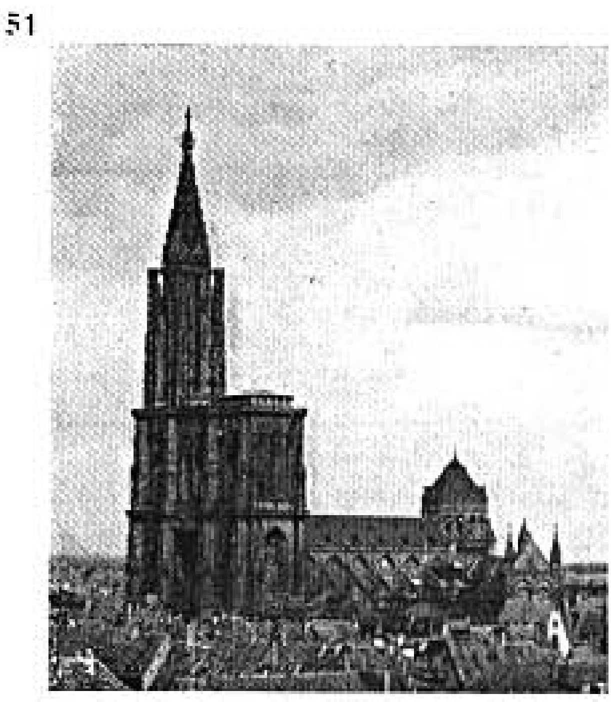


Abb. 228. Münster in Straßburg.

*

52

Das deutsche Gesicht Prags hat die Tschechen veranlaßt, den Peter Parler aus Schwäbisch-Gmünd durch eine merkwürdige Geschichtsklitterung zum Tschechen zu erklären.

Deutsch ist auch die Baukunst des übrigen Böhmens und Mährens.

Abb. 229. Die Zeit der Gotik



Abb. 230. Marienkirche in Lübeck.

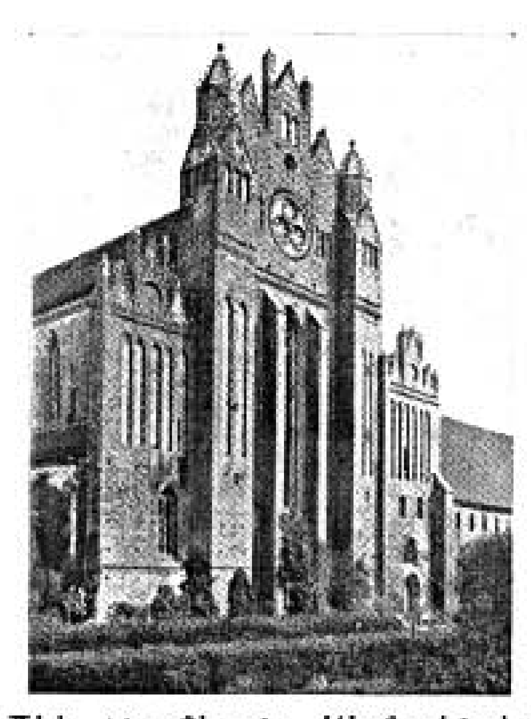


Abb. 231. Chorin, Klosterkirche

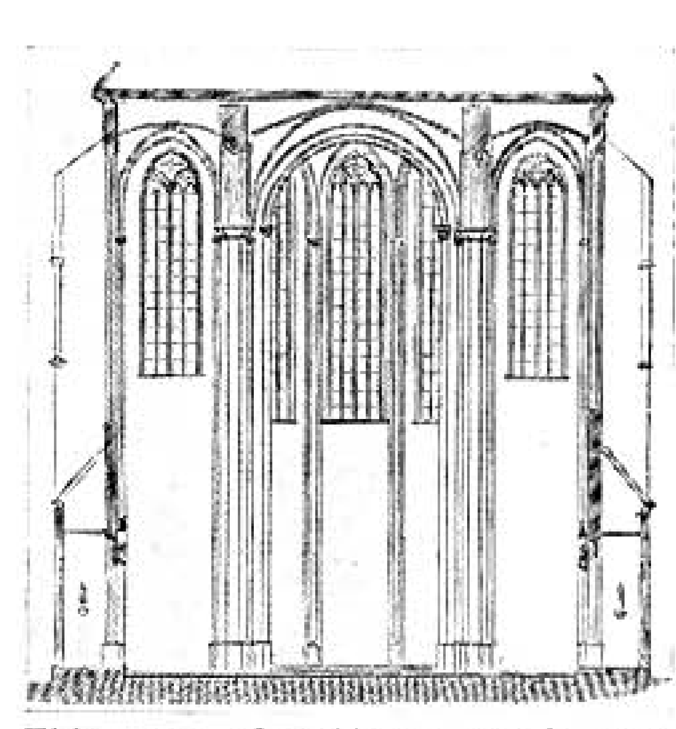


Abb. 232. Querschnitt durch eine Hallenkirche (Landshut).

55



Abb. 233. Rathaus in Thorn.

Weitere Backsteinbauten von Bedeutung sind die Rathäuser in Tangermünde und Lübeck, die Kirchen in Wismar, Stargard, Doberan, Pelplin und Prenzlau.

*

57



Abb. 234. Eltz a. d. Mosel.

*

58

Abb. 235. Gotisches Rittergrab 1343 (Cuno von Valkenstein).

*



Abb. 236. Buchmalerei, 13. Jahrh. Aus der Heidelberger Liederhandschrift.

Jörg Syrlin, Ulmer Bildschnitzer, ab ungefähr 1450 dort tätig. Schöpfer des berühmten Chorgestühls im Ulmer Münster.

*

59

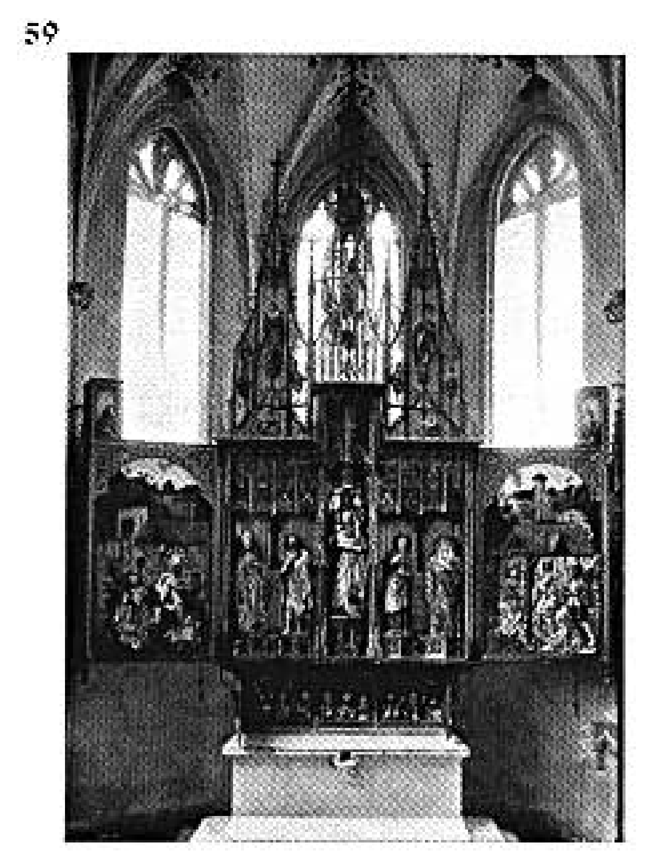


Abb. 237. Gesamtansicht eines gotischen Altars, Blaubeuren.

61

Tilman Riemenschneider, Ratsherr in Würzburg, ab 1520 Bürgermeister. 1525 als Anhänger der Reformation und wegen seiner Parteinahme in den Bauernkriegen vom Bischof als Bürgermeister abgesetzt und aus dem Rate ausgestoßen.

64



Abb. 238. Gent, Altar. Flügelbild mit singenden Engeln, Gesamtbild.

65

Martin Schongauer, 1445–1488 in Kolmar, erster bedeutender Kupferstecher.

*

Kupferstich: In eine blanke Kupferplatte wird die Zeichnung spiegelbildlich eingeritzt. In die entstehenden Ritzen wird Druckerschwärze eingerieben. Die an den blanken Stellen wieder gereinigte Platte wird sodann gedruckt.

*

66

Mathias Neithardt, Grünewald genannt, um 1480 bis nach 1529 tätig, Mainz, Aschaffenburg.

*

69

Antonio da Sangallo, aus der florentinischen Künstlerfamilie Sangallo, geboren 1485 bei Florenz, gest. 1546.

*

70

Sandro Botticelli, Florenz, 1446 bis 1510. 1480–1484 in Rom in der Sixtinischen Kapelle tätig.

*

71

Domenico Veneziano, geb. 1461. Er stammte aus Venedig, lebte in Florenz.

*

72



Abb. 239. Leonardo da Vinci (Selbstbildnis), geb. 1452 in Vinci bei Florenz, war hauptsächlich in Mailand und Florenz tätig. Gest. 1519. Er war auch Musiker, Bildhauer, Festungsbaumeister, Wasserbauingenieur. U. a. beschäftigte er sich auch mit Flugversuchen.

*

73



Abb. 240. Michelangelo Buonarotti (Selbstbildnis), geb. 1475 in Caprese in Toscana, gest. 1564 in Rom. Tätig in Florenz und Rom. Ein Bild seines Wesens sind auch seine berühmten Sonette. Schmerz und Entsagung sind ihr Grundton.

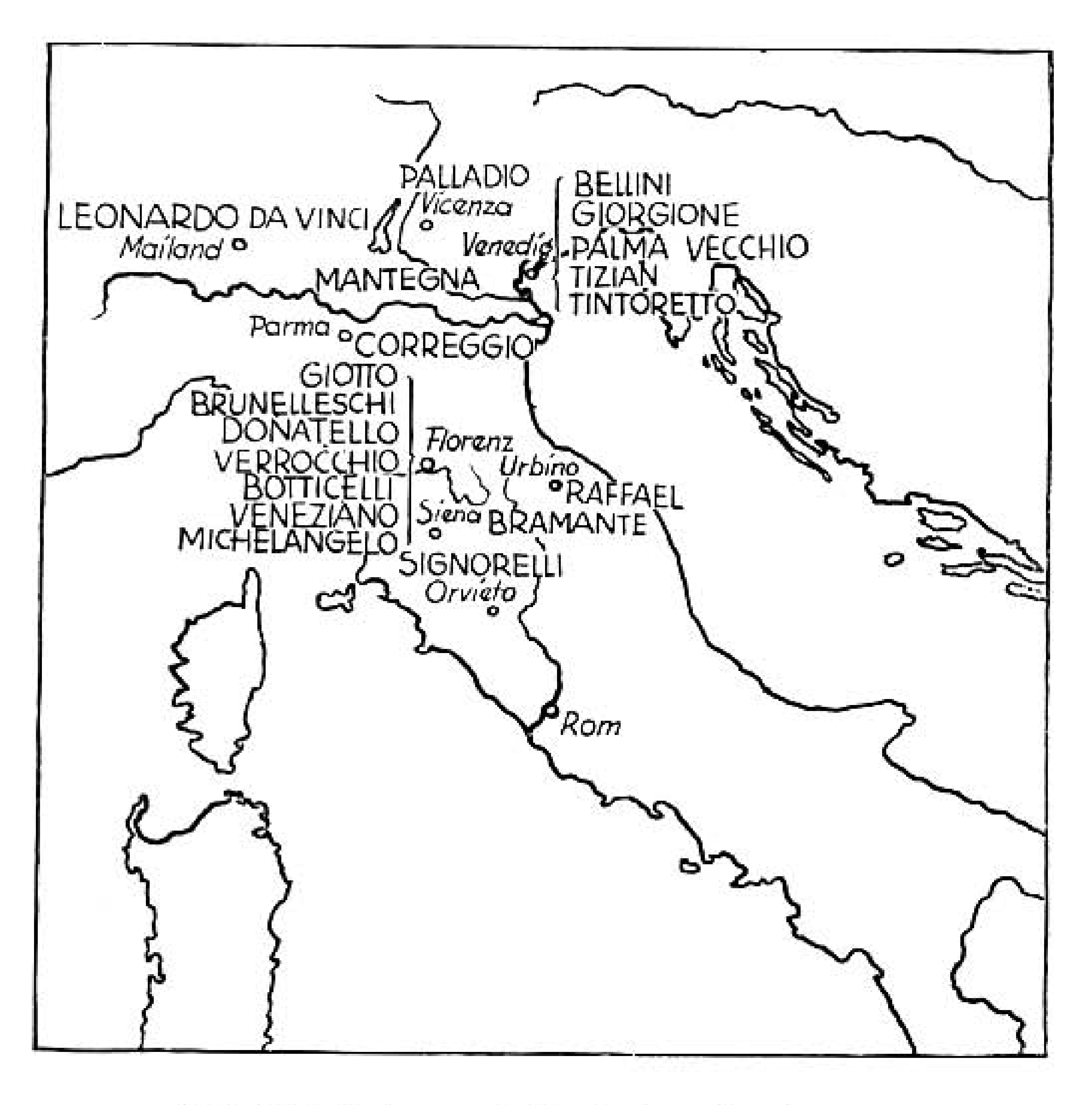


Abb. 241. Karte zur italienischen Renaissance

76
Tizian Vecellio, geb. 1475 in Pieve di Cadore in Friaul, gest. 1576 in Venedig. Er war hauptsächlich in Venedig tätig, aber auch in Ferrara, Bologna, Rom, Augsburg (als Hofmaler Karls V.).

*

77



Abb. 242. Dürerhaus, Nürnberg.

Albrecht Dürer, Nürnberg, 1471 bis 1528. Er kam zu einem Goldschmied in die Lehre, sodann zum Maler Wohlgemut. 1492–1494 Wanderjahre, Kolmar, Basel. Erster Italienaufenthalt 1494–1495, zweite Italienfahrt 1505–1506, 1520 Reise in die Niederlande. Vielseitig tätig. Erster Schriftsteller über den Festungsbau unter Berücksichtigung der Feuerwaffe. Sein Haus in Nürnberg ist heute als Dürermuseum eingerichtet. Sein Grab ist auf dem Johannisfriedhof in Nürnberg.

79
Holzschnitt ist ein Stempelschnitt. Die Zeichnung wird spiegelbildlich auf den Holzblock aufgetragen, die weißen Zwischenräume werden ausgeschnitten, so daß die Linien der Zeichnung erhaben stehen bleiben. Auf sie wird Farbe aufgetragen, sodann erfolgt der Druck. Der Holzschnitt ist demnach ein sog. Hochdruck (im Gegensatz zum Tiefdruck, z. B. des Kupferstiches).

80
Ein Originalabzug des Blattes »Ritter, Tod und Teufel« wurde dem Führer Adolf Hitler vom Bürgermeister der Stadt Nürnberg zum Reichsparteitag 1936 überreicht.

81

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Das magische Quadrat der Melencolia ist ein Symbol des Forschens nach höheren Gesetzmäßigkeiten. Die waagrechten und senkrechten Reihen sowie die Diagonalen ergeben addiert jeweils 34.

85



Abb. 243. Ausschnitt aus Altdorfers »Alexanderschlacht«.

*

86
Lukas Müller, geb. 1472 in Kronach in Oberfranken. Nach seinem Geburtsort allgemein Cranach genannt. 1504 Hofmaler Friedrichs des Weisen in Wittenberg. Bürgermeister von Wittenberg. Wegen der Bildnisse Luthers und Melanchthons als »Maler der Reformation« bezeichnet. Er starb 1553 in Weimar.

*

87
Hans Holbein d. J., Sohn des Augsburger Malers Holbein, geb. in Augsburg 1497, 1514–1526 Basel. Bildnis des Humanisten Amerbach, Madonna des Bürgermeisters Mayer. 1526–1528 erster Englandaufenthalt. Kurze Zeit wieder in Basel, ab 1532 endgültig in England. Hofmaler Heinrichs VIII., gest. 1543 an der Pest.

*

89
Peter Vischer, Erzgießer, Nürnberg, 1455–1529. Sein berühmtestes Werk ist das Sebaldusgrab in der Sebalduskirche in Nürnberg.

*

91
Elias Holl, Augsburg. 1573–1646. 1602 bis 1631 Stadtbaumeister von Augsburg. 1631 wegen seines (evang.) Bekenntnisses entlassen.



Abb. 244. Figur vom Augustusbrunnen in Augsburg.

*

94
Peter Paul Rubens, geb. 1557 in Siegen. Ab 1587 in Antwerpen, gest. 1640. 1600–1604 Reisen in Italien und Spanien. Er wurde häufig zu diplomatischen Missionen am spanischen, französischen und englischen Hofe verwendet. Sein Werk ist der spanisch-englische Friedensschluß 1630. Er wurde Ritter der englischen Krone. 1609–1620 vermählt mit Isabella Brant, ab 1630 mit Helene Fourment. Rubens beschäftigte eine große Werk-

Abb. 245. Karte zur Kunst der Renaissance, des Barock und Rokoko
(Grenzen aus der Zeit des 30jährigen Krieges)

statt, seine Kunst brachte ihm ungewöhnlichen Reichtum und Wohlstand.

*

96





Abb. 246. Rembrandt, Selbstbildnis.

Rembrandt Harmensz van Rijn (sprich: Rain) geb. 1606 in Leiden. Ab 1632 in Amsterdam. 1634–1642 vermählt mit Saskia van Uylenburgh (Eulenburg); nach diesen glücklichen Jahren wirtschaftlicher Zusammenbruch. Gest. 1669 in Amsterdam.

98

Radierung:
Die Kupferplatte wird mit einer dünnen Wachsschicht überzogen, die Zeichnung mit der Radiernadel ins Wachs geritzt (radiert). An diesen durch die Nadel freigelegten Stellen des Kupfers ätzt man sodann durch ein Säurebad die Zeichnung in die Platte, wobei sich durch verschieden häufiges und verschieden starkes Ätzen einzelner Striche feinste Hell-Dunkel-Abstufungen erzielen lassen. Die einzelnen Striche nehmen je nach der Ätzstufe die Druckerschwärze verschieden an. Die Radierung ist ein Tiefdruck wie der Kupferstich.

*

99

Vermeer van Delft, eigentlich Jan van der Meer ist nach seiner Heimatstadt van Delft genannt.

*

100

Jakob van Ruisdael (sprich: Reusdal) 1628–1682 in Haarlem und Amsterdam.

101

Jan van Huijsum, geb. 15. 4. 1682 in Amsterdam, gest. daselbst 7. 2. 1749.

*

102

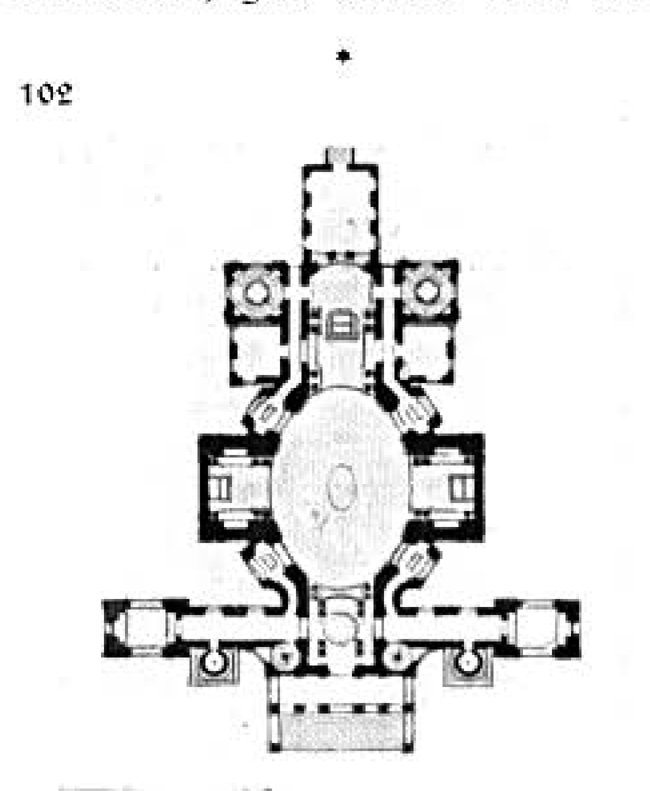


Abb. 247. Barocker Grundriß: Karlskirche, Wien.

»Barock« von barroco = ungleichmäßige Perle (portugiesisch), bedeutet: verquollen, schwulstig, übertrieben. »Rokoko« von rocaille = die Grotte (franz.) abgeleitet. Muschelformen!

*

103
Lorenzo Bernini, geb. 1598 in Neapel, gest. 1680 in Rom. Generalbaumeister der Päpste.

*

104
Balthasar Neumann, geb. 1687 in Eger, gest. 1753 in Würzburg. Hauptwerke: Residenz Würzburg, Schloß Bruchsal, Schloß Werneck, Kirchen in Vierzehnheiligen und Neresheim bei Ulm.

*

Jakob Prandtauer aus St. Pölten, geb. 1655 (?), gest. 1727. Sein Werk sind die zwei großen österreichischen Stifte Melk und St. Florian.

*

Joh. Bernhard Fischer von Erlach, geb. 1650 in Graz, gest. 1723 in Wien. Hauptwerke in Wien: Karlskirche, Palais Trautson, Hofburg, Reichskanzlei, Hofbibliothek, Schloß Schönbrunn.

*

Lucas von Hildebrandt, 1666–1745. Hauptwerke: Belvedere, Wien, Palais Daun-Kinsky, Wien, Schloß Mirabell in Salzburg.

*

Christoph Dientzenhofer, 1655–1722. Hauptwerk: Prag, Nikolauskirche. Kilian Ignatz Dientzenhofer, 1690 bis 1752.
Von den Dientzenhofern stammen auch der Dom in Fulda, das Schloß in Banz (gegenüber Vierzehnheiligen), weiterhin Ebrach und Pommersfelden. Die Familie stammt aus Aibling (Obb.)

*

Joh. Michael Fischer, geb. 1691, gest. 1766. Hauptwerke: Berg a. Laim bei München, Rott a. Inn (bei Rosenheim), Dießen a. Ammersee, Ottobeuren (in Schwaben).

*

105
Dominikus Zimmermann, geb. in Wessobrunn bei Weilheim (Obb.), Bürgermeister der Stadt Landsberg a. Lech. Gest. 1766 in der Wies.

*



Abb. 248. Wieskirche, außen.

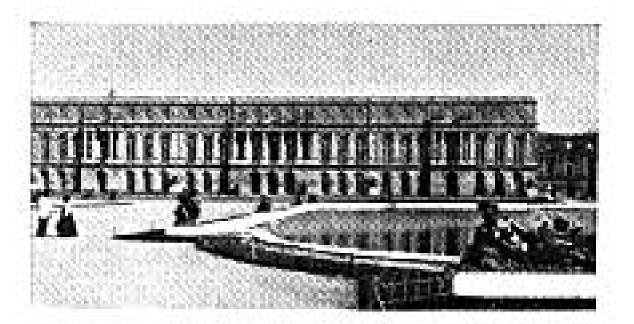


Abb. 249. Gartenseite von Versailles.

Jules Hardouin Mansart, 1645–1708 Generalbaumeister Ludwigs XIV. Seine Hauptwerke sind: Versailles und der Invalidendom in Paris.

*

109



Abb. 250. Treppenhaus, Berlin.

*

110
Daniel Pöppelmann, 1662–1736, Dresden. Oberlandbaumeister Augusts des Starken.

*

114
Deutsche Porzellanmanufakturen des 18. Jahrhunderts: Meißen, Wien, Höchst, Fürstenberg, Ludwigsburg, Frankenthal, Nymphenburg, Berlin.

*

117
Karl Gotthardt Langhans, geb. 1733 in Landeshut in Schlesien, gest. 1808 in Grüneiche b. Breslau. Direktor des Oberhofbauamtes Berlin.

*

Karl Friedrich Schinkel, geb. 1781 in Neuruppin, gest. 1841 in Berlin. Ab 1811 Mitglied der kgl. Akademie, ab 1839 Oberlandesbaudirektor.

*

119



Abb. 251. Stilnachahmung: Votivkirche Wien. (Neugotik.)



Abb. 252. »Raubritterstil« in der »Gründerzeit«.

*



Abb. 253. Bisherige Einfahrt in die Kunststadt München.

Die große Bahneinfahrt nach München ist auf beiden Seiten von Lagerplätzen und Schuppen begleitet! Lagerplätze gehören nicht dorthin, wo täglich Zehntausende zur Arbeit oder Erholung fahren, wo der Gast in die Stadt eintritt. Sie gehören vielmehr zu einem großen Lagerhof zusammengefaßt, mit eigenem Gleisanschluß versehen, an ein städtebaulich weniger wichtiges Gebiet.

*



Abb. 254. Vorstadtbild.

Das traurige Bild der »freien Zeit«, in der jeder bauen konnte, was und wie er wollte, wenn nur den baupolizeilichen Sicherheitsvorschriften Genüge geleistet war.

*

120
Johann Gottfried Schadow, 1764 bis 1850, Berlin. Ab 1788 Hofbildhauer. Die Denkmäler zu Preußens Geschichte sind sein Hauptwerk.

*

121
Christian Rauch, geb. 1777 in Arolsen (Waldeck), gest. 1857 in Berlin.

*

122
Jacques Louis David, 1748–1825, Mitglied des Jakobinerklubs, stimmte für den Tod Ludwigs XVI. Später begeisterter Anhänger Napoleons. Nach dessen Sturz als »Königsmörder« verbannt.

*

123
Philipp Otto Runge, geb. 1777 in Wolgast, 1801 Dresden, 1804 Hamburg, gest. 1810.

125
Kaspar David Friedrich. Geb. 1774 in Greifswald, ab 1817 Professor an der Akademie der bildenden Künste in Dresden, gest. in Dresden 1840.

*

128
Peter Cornelius, geb. 1783 in Düsseldorf, ab 1811 in Rom, 1819 in München, 1821 Direktor der Akademie in Düsseldorf, in dieser Zeit: Fresken in der Glyptothek am Kgl. Platz in München. 1825 Direktor der Akademie München, Fresken in der Ludwigskirche. Ab 1841 Berlin, Entwürfe zu Fresken für eine geplante Friedhofhalle. Gest. 1867.

*

129
Moritz v. Schwind, geb. 1804 in Wien, ab 1828 in München. 1847 Akademieprofessor in München. Gest. 1871. Von ihm stammen u. a. die Fresken der Wartburg.

*

135
Adolf von Menzel, geb. 1815 in Breslau, ab 1830 in Berlin, gest. 1905 in Berlin. Der »Altmeister« der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert. Verbindung von historischer Malerei mit dem modernen Realismus. Genauestes Naturstudium. Weitere Werke: »Friedrich II. bei Hochkirch«, »Abreise des Königs zur Armee 1870«, »Restaurant auf der Pariser Weltausstellung 1877«.

*

136
Arnold Böcklin, geb. 1827 in Basel. Lebte in München, Weimar, Basel, Florenz und von 1888 an in Hottingen bei Zürich. Gestorben 1901.

*

137
Anselm Feuerbach, geb. 1829 in Speyer. Lernjahre in Düsseldorf, München, Antwerpen und Paris. 1855 Italienreise. 1857–1872 Italienaufenthalt. 1873–1876 Akademieprofessor in Wien. Gest. 1880 in Venedig. Berühmt war »Nanna« die Römerin, in der er die Idealgestalt der antiken Frau gefunden zu haben glaubte, und die ihm als Modell zu seinen Frauengestalten diente.

*

138
Hans Thoma, geb. 1839, Studien in Paris, München (Böcklin), Italien. Lebte zurückgezogen 1870–1876 in München, sodann in Frankfurt a. M. Ab 1890 (Beteiligung an der Münchener Kunstausstellung) allgemein bekannt und berühmt. Ab 1899 Galerie-Direktor in Karlsruhe. Gestorben 1924.

*

Wilhelm Leibl, geb. 1864 in Köln (bayerische Abstammung), ab 1864 in München, kurzer Aufenthalt 1870 in Paris. Ab 1873 in Graßlfing im Dachauer Moor, nach einigem Wechsel schließlich in Kutterling bei Bad Aibling. 1898 Reise nach Holland. Er starb 1900. Weitere Werke: Bildnis »Frau Gedon« (Goldmedaille Paris), »Dachauerinnen«, »Jäger Perfall«.

*

140
August Renoir, 1841–1920, einer der bekanntesten Meister des französischen Impressionismus. Seine hauptsächlichsten Themen bildet die elegante Welt von Paris im Theater, auf den Boulevards und in intimer Gesellschaft.

*

141
Ferdinand Hodler, geb. 1853 in Bern, lebte in Genf. Gest. 1918. Er rang sich in der Zeit der Kunstentartung zu einem starken, einfachen, persönlichen Stil in der Malerei durch. In der Problematik vieler seiner Bilder, in denen er sich mit Fragen des Lebens auseinandersetzte, war er ein moderner Nachfahre seines Landsmannes Böcklin.

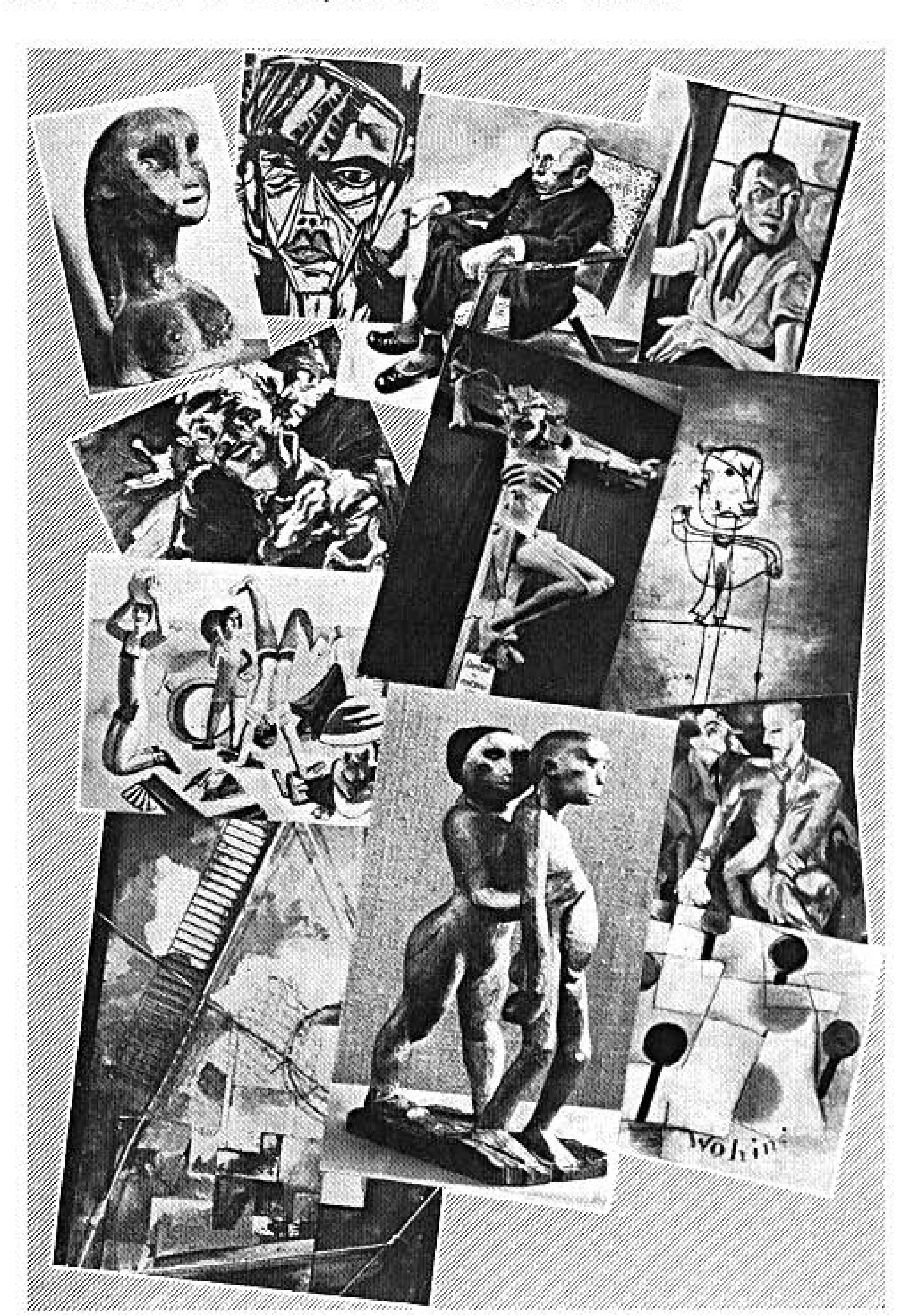


Abb. 255. Die Entartete Kunst

Ein Besucher der Ausstellung »Entartete Kunst« ist entsetzt über das Übermaß von Schmutz und Gift und steht anfänglich vor einer nicht mehr faßbaren Sinnlosigkeit. Sehr bald erkennt er jedoch ein klargewolltes System. Das Ziel war:

1. Die Zerstörung der aus der Tradition der abendländischen Kultur erwachsenen Wertordnung durch Propagierung des Primitiven (in der Baukunst: Verzicht auf jede künstlerische Formung »Sachlichkeit«!, z. B. Häuserfronten, deren einzige Verzierung die »Sachlichkeit« des Regen-Ablaufrohres ist).
2. Zerstörung der kraftspendenden Verbindung der nordischen Kunst mit der Natur durch Propagierung abstrakter naturfeindlicher Kunstsysteme, wie Kubismus usw. (vgl. den Sinn der griechischen Antäuslegende!)
3. Zerstörung nationaler Bindungen durch bewußte Internationalität in Form und Inhalt sowie durch die Verhöhnung nationaler Werte (in der Baukunst durch eine den Men=

schen entwurzelnde internationale Umgebungsgestaltung, z. B. kubische Häuser).

4. Zerstörung des gesunden Schönheits- und Rassegefühls durch Darstellung des Häßlichen, Krankhaften, des Minderwertigen und des Fremdrassigen.
5. Zerstörung des deutschen Schamgefühls.
6. Zerstörung deutscher Gläubigkeit durch die Verhöhnung der Religion und eine frivole Beschmutzung alles Hohen und Heiligen.

In der »Entarteten« sind dabei nur Werke vertreten, die früher von irgend einer öffentlichen Sammlung in Deutschland erworben worden waren! Die Ausstellung ist ein grauenhaftes Selbstbildnis des Erbfeindes der nordisch-abendländischen Kultur, des Judentums, und ein Abbild dessen, wie hoch die Flut von Schmutz und Unrat schon gestiegen war, in die Deutschland zu versinken drohte.

*

Entartete Baukunst:



Abb. 256. Stuttgart, Weißenhofsiedlung, Doppelwohnhaus.

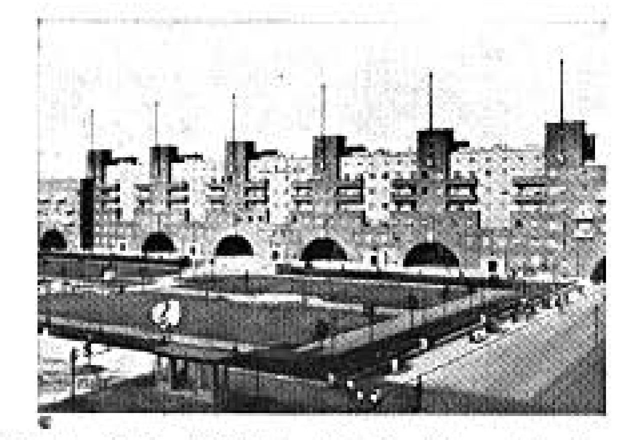


Abb. 257. Wien, Karl-Marx-Hof.

*

142
Das Tannenbergdenkmal ist ein Werk der Architekten Walter und Johannes Krüger. Am 2. 10. 1935 wurde das Bauwerk vom Führer zum »Reichsehrenmal Tannenberg« erklärt.

*

143
Prof. Bernhard Bleeker, geb. 1881 in Münster in Westfalen. Prof. für Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste in München. Von ihm stammen auch die Plastiken der toten Krieger im Reichsehrenmal Tannenberg.

*

145
Prof. Heinrich Knirr, Staudach (Obb.), geb. 1862 in Pancsova im Banat. Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste in München. Porträtmaler. Besonders bekannt durch seine Führerbildnisse.

*

149


Abb. 258. Prof. Paul Ludwig Troost.

Prof. Paul Ludwig Troost, »der Baumeister des III. Reiches«, geb. 17. 8. 1878 in Elberfeld. Architekturstudium in Darmstadt. Studienaufenthalt in Italien. Anschließend in München tätig. Haupttätigkeit neben dem Bau von Villen und deren Einrichtung: die Innenausstattung der großen Lloyddampfer »München«, »Berlin«, »Columbus«, »Europa«.
Erste Arbeit im Dienste der Partei: Umbau des Braunen Hauses in München.
Neubauten am Königlichen Platz.
Haus der Deutschen Kunst.
Am 21. 1. 1934 riß ihn der Tod mitten aus seinem Schaffen. Als Symbol seiner Bedeutung, die über das Grab hinaus lebt, wurde ihm als erstem der »Deutsche Nationalpreis für Kunst und Wissenschaft« am 7. 9. 1937 verliehen.
Die Arbeit Paul Ludwig Troosts wurde weitergeführt von Prof. Leonhard Gall und Frau Gerdy Troost, die 1937 mit dem Professorentitel ausgezeichnet wurde.

*

153


Abb. 259. Prof. Klemens Klotz.

Prof. Klemens Klotz, geb. 31. Mai 1886 in Köln, Autodidakt, 1914–1918 Kriegsteilnehmer. Anschließend selbständige Tätigkeit in Wohnhaus- und Geschäftsbauten (Wasserwerk der Stadt Köln u. a.). Seit 1933 durch Reichsleiter Dr. Ley mit dem Entwurf folgender Bauten beauftragt: Nationalhaus der Deutschen Arbeit, Köln, NS.-Ordensburg Vogelsang, NS.-Ordensburg Crössinsee, KdF.-Bad Rügen, Adolf-Hitler-Schulen Waldbröl und Koblenz.

*

Prof. Hermann Giesler, geb. 2. 8. 1898 in Siegen in Westfalen.
Kriegsfreiwilliger, Leutnant d. R.
1919 Berufsausbildung.
1930 Gründung der Ortsgruppe Altenstädten der NSDAP. Kreisleiter.
1934 Entwurf Ordensburg Sonthofen.
1936 Entwurf der Gaubauten in Weimar.
1937 Entwurf Haus »Elefant« Weimar. Kulturpreisträger des Gaues Schwaben. Mitglied der Preußischen Akademie der bildenden Künste..
1938 Ernennung zum Professor durch den Führer. Entwurf: Hohe Schule der NSDAP. am Chiemsee. Der Künstler wurde durch Erlaß des Führers vom 26. 12. 1938 zum Generalbaurat der Hauptstadt der Bewegung bestellt.

*



Abb. 260. Prof. Werner March.

Prof. Werner March, Berlin-Charlottenburg. Geb. 17. 1. 1894 in Berlin, aus einer Künstlerfamilie stammend. (Großvater: Bildhauer und Keramiker Ernst March, ein Schüler Schadows; Vater: Geh. Baurat Dr.-Ing. h. c. Otto March. Erbauer des ersten Stadions in Berlin 1913.)
Studium in Dresden und Berlin.
1914 Kriegsfreiwilliger. Divisions- und Brigadeadjutant. EK. I und II.
1919 Freikorpskämpfer (Brigade Reinhard).
1920–1923 Meisterschüler der Preuß. Akad. d. Künste (unter Bestelmeyer).
1926 Preisträger im Wettbewerb um das deutsche Sportforum.
1933–1936 Reichssportfeld, Olympisches Dorf.
1934 Jagdhaus Karinhall, Auslandsarbeiten.
1937/38 Generalbebauungsplan von Breslau.
Entwurf Reichsjugendführerschule Potsdam.
Träger der Olympischen Gold- und Silbermedaille 1936 und des Grand Prix der Weltausstellung Paris 1937. Mitglied der Preuß. Akad. des Bauwesens, d. Preuß. Akad. d. Künste und der Ak. d. Bild. Künste München.

*

154
Prof. Josef Wackerle, geb. 15. 5. 1880 in Partenkirchen, besuchte im Heimatort die Schnitzschule, in München die Akademie. Anschließend Studienjahre in Italien, sodann tätig

als Lehrer an der Kunstgewerbeschule Berlin. Ab 1924 Professor für Bildhauerei an der Akademie in München. Zusammenarbeit mit Professor Troost in der Ausstattung der Lloyddampfer. Verschiedene Denkmäler, 1936 »Neptunbrunnen« in München. Plastiken im Olympia-Stadion in Berlin (Goldene Medaille). 1937 Grand-Prix in Brüssel. Wackerle ist Mitglied des Reichskultur-Senats.

*

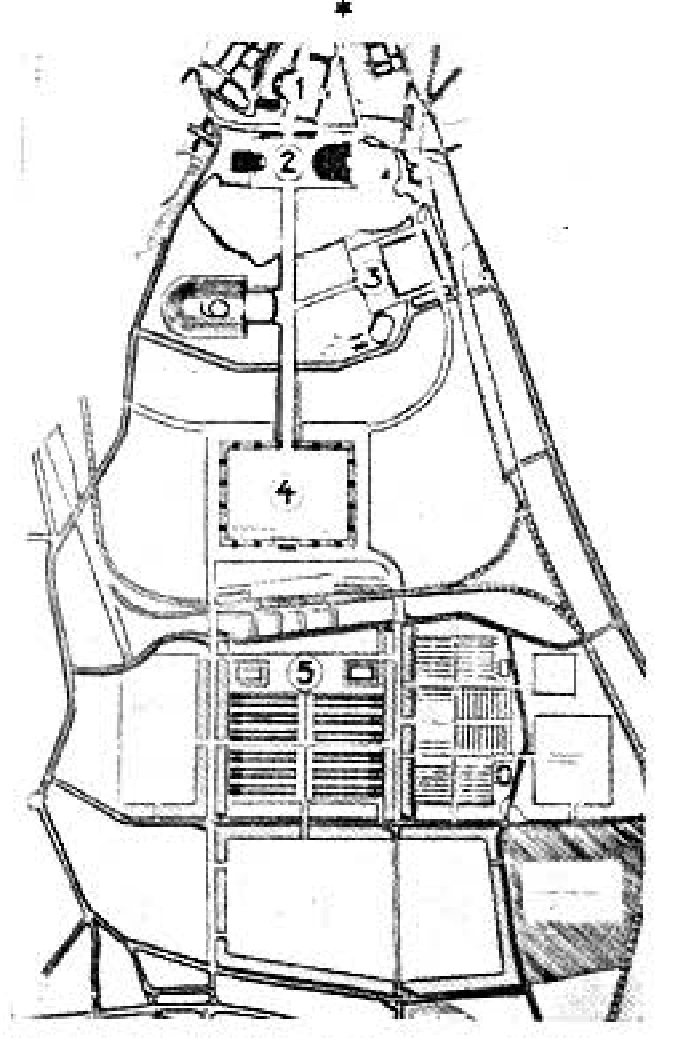


Abb. 261. Reichsparteitaggelände.

1. Luitpoldarena
2. Kongreßhalle
3. Zeppelinfeld
4. Märzfeld
5. Lager
6. Stadion

157



Abb. 262. Prof. Albert Speer.

Prof. Albert Speer, Berlin. Geb. 19. 3. 1905 in Mannheim. Studium der Architektur in München und Berlin. 1932 Umbau des Adolf-Hitler-Hauses in Berlin (Gauhaus). 1933 Umbau des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda. Künstlerische Ausgestaltung der Großkundgebungen der Bewegung (1. Mai, Nürnberg, Bückeberg). 1934 Leiter des Amtes »Schönheit der Arbeit«. 1937 »Beauftragter für Bauwesen« im Stab des Stellvertreters des Führers. Deutscher Pavillon Weltausstellung Paris. Oberste Bauleitung des Reichsparteitaggeländes. Generalbauinsp. der Reichshauptstadt.

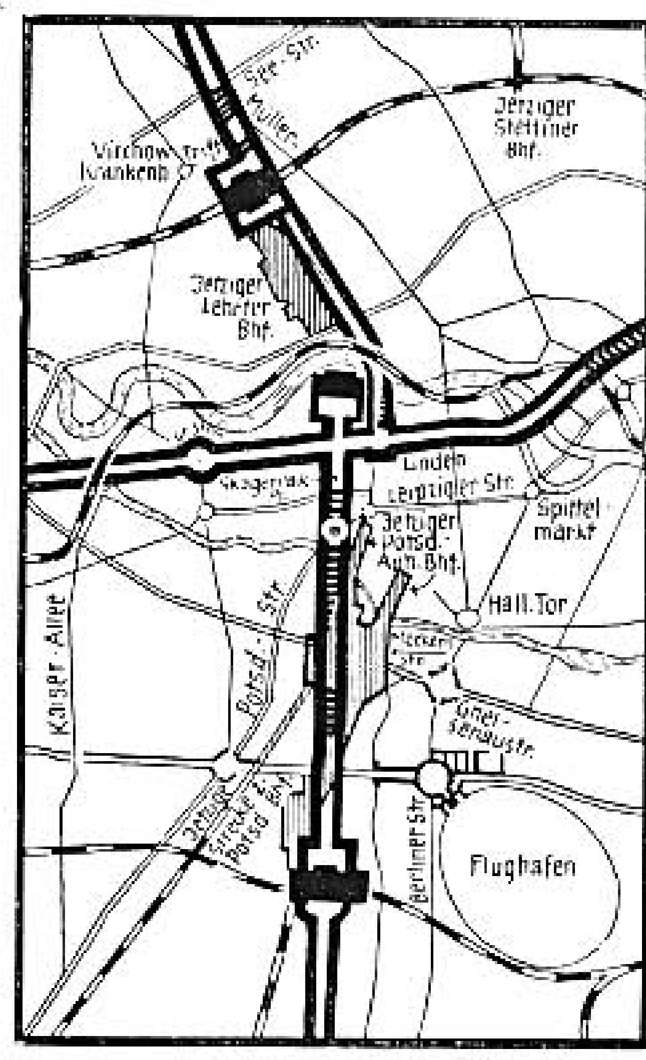


Abb. 263. Plan zur städtebaulichen Neuordnung Berlins.

*

158

Prof. Dr.-Ing. Ernst Sagebiel, Berlin. Geb. am 2. Oktober 1892 in Braunschweig als Sohn eines Bildhauers. Studium in Braunschweig. Kriegsteilnehmer. Von 1922–1928 im Rheinland tätig, ab 1929 in Berlin. Seit 1933 im Bauwesen der Luftfahrt. Entwurf und Bauleitung folgender Großbauten: Reichsluftfahrtministerium, Berlin, Verkehrsflughafen Berlin-Tempelhof, Verkehrsflughafen

Abb. 264. Reichsparteitaggelände Nürnberg (Modellaufnahme)



Abb. 265. Dr.-Ing. Ernst Sagebiel.

München-Riem, Verkehrsflughafen Stuttgart-Echterdingen. Umbau des früh. Preußischen Landtages zum Haus der Flieger, Haus des Aeroklubs von Deutschland in Berlin-Rangsdorf, Dienstgebäude der Luftkreiskommandos in Münster, Kiel und Königsberg, Verwaltungsgebäude Reichswerke Hermann Göring AG. und architektonische Bearbeitung der Werksanlagen bei Braunschweig-Salzgitter. Teilnehmer am engeren Wettbewerb für die Universitätsstadt Berlin.

*

161
Prof. Schmid-Ehmen, München, Bildhauer, geb. 23. Oktober 1901 in Torgau. Ausbildung an der Akademie für Graphik und Buchgewerbe in Leipzig, prakt. Lehrzeit bei einem Steinmetz. 1925–1931 an der Akademie in München unter Bleeker tätig. Im Februar 1936 wurde er in den Präsidialrat der Reichskammer der Bild. Künste, im Nov. 1936 in den Reichskulturrat berufen. Seit 1937 ordentliches Mitglied der Preuß. Akademie der Künste.
Von ihm stammen auch Porträtplastiken führender Männer der Bewegung.

*

163



Abb. 266. Dr.-Ing. Fritz Todt.

Dr.-Ing. Fritz Todt, geb. 4. 9. 1891 in Pforzheim. 1911 bis August 1914 Studium als Bauingenieur an den Techn. Hochschulen München und Karlsruhe, Kriegsteilnehmer (Führer einer Fliegerformation). 1919 Abschluß des Studiums. 1919, 1920 als Bauarbeiter tätig, 1920 Dipl.-Ing. Karlsruhe, Dr.-Ing. München, 1920 bis 1928 Bauleiter, 1928–1933 Geschäftsführer einer Straßenbaugesellschaft, 1933 Generalinspektor für das deutsche Straßenwesen.

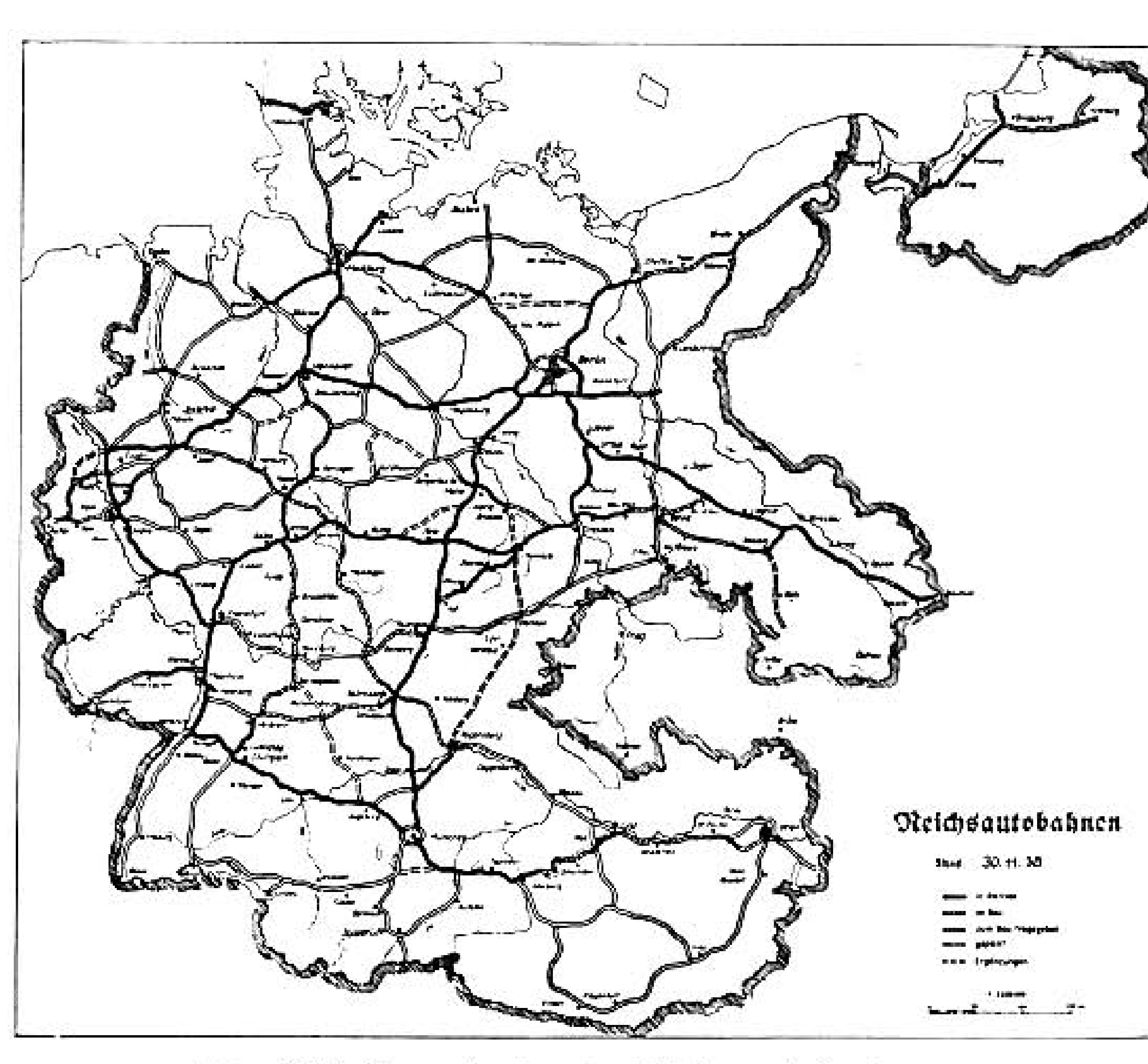


Abb. 267. Grundnetz der Reichsautobahnen

*

164
Wolf Panizza, München. Geb. 1901 in Lindau i. Bodensee. 1920–1927 Akademie München (bei Stuck und Gröber). 1932 Träger des Dürer-Preises der Stadt Nürnberg. 1937 Goldmedaille der Weltausstellung Paris für ein Bild »Straßenkreuzung der Reichsautobahn«.

*

165

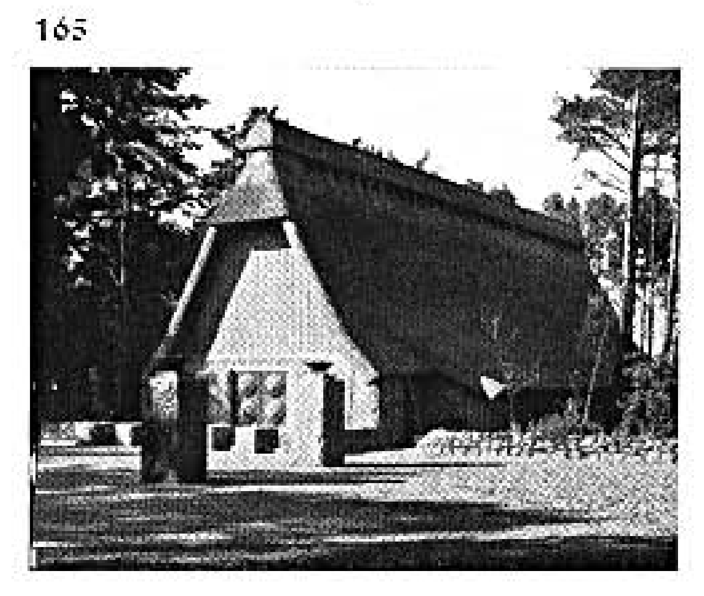


Abb. 268. Hans-Mallon-Ehrenmal Rügen.

*

166



Abb. 269. Haus der Deutschen Erziehung, Bayreuth.

*

Reg.-Baumeister Hans Reissinger, Bayreuth. Geb. 1890 in Bayreuth, Ausbildung in München. Kriegsteilnehmer. Anschließend Bautätigkeit in Franken und Tätigkeit als Stadtbaurat in Düsseldorf. In Bayreuth: Haus der Deutschen Erziehung, Erweiterungsbau im Hause Wahnfried, Ludwig-Siebert-Festhalle, Generalbebauungsplan der Stadt Bayreuth, Gausportfeld-Anlagen, Verwaltungsforum des Gaues Bayerische Ostmark.

*

Das Standbild der deutschen Mutter stammt von Willi Hoselmann, Düsseldorf. Der Künstler ist geb. 1890 in Duisburg und erhielt 1905–1911 seine handwerkliche Ausbildung. Kriegsteilnehmer. 1918–1922 Akademie Düsseldorf, Studienaufenthalte in Frankreich und Italien.

*

167
Georg Kolbe, Bildhauer, Berlin, geb. 15. 4. 1877 in Waldheim in Sachsen. Ausbildung als Maler 1895–1896 in München, sodann in Paris. Plastische Ausbildung 1899–1902 in Rom (unter Tuaillon). Anschließend in Berlin tätig. Allgemein bekannt durch seine »Tänzerin« 1910 (Berlin, Nationalgalerie).

*

168



Abb. 270. Prof. Josef Thorak.

Prof. Josef Thorak, Bildhauer, geb. 7. 2. 1889 in Wien. Er lernt das Töpferhandwerk, bildet sich in Abendkursen weiter und besucht schließlich die Wiener Akademie. Ab 1915 in Berlin. In der Nachkriegszeit lebt er als Landwirt auf einem Bauernhof in der Mark.
1932 Monumentalstatue des Reichspräsidenten von Hindenburg.
1935 Porträtplastik Kemal Atatürk, Türkische Befreiungsdenkmäler.
1937 Kolossalfiguren vor dem Deutschen Haus, Weltausst. Paris.
Porträtplastik Mussolini, Arbeiten für Reichsparteitaggelände.
Seit Juli 1937 Leiter einer Meisterklasse für Bildhauerei an der Münchener Akademie, seit Sept. 1937 Mitglied der Preuß. Akad. d. K.

*

169



Abb. 271. Prof. Fritz Klimsch. Selbstbildnis.

Prof. Fritz Klimsch, Bildhauer, Berlin. Geb. 10. 2. 1870 in Frankfurt a. M. als Sohn des Malers Eugen Klimsch. Ausbildung in Berlin, 1894 mit dem Staatspreis nach Rom, 1909 nach Griechenland. Starker Einfluß der Antike. 1909 zum Professor ernannt. Seit 1912 Mitgl. der Preuß. Akad. d. K. Seit 1921 Leiter einer Bildhauerschule an den Vereinigten Staatsschulen.
1934–36 Vorsteher eines Meisterateliers für Bildhauerei an der Akad. d. Künste. 1938 zum Mitglied d. Reichskultursenats ernannt. Die »Schauende« ist in einem Schwimmbad der »IG. Farben« in Leverkusen aufgestellt.

*

170
Prof. Fritz v. Graevenitz, geb. 16. 5. 1892 in Stuttgart als Sohn des Generals d. Inf. Fritz v. G. Kadett in Potsdam und Lichterfelde. Eine Verwundung im Krieg zwingt ihn zur Aufgabe der Offizierslaufbahn. Künstlerische Ausbildung in Stuttgart und bei Gustaf Britsch in Starnberg. September 1937 Professur an der Stuttgarter Akademie der bildenden Künste.

*

172



Abb. 272. Prof. Elk Eber.

Prof. Elk Eber, geb. 18. 4. 1892 in Haardt an der Weinstraße. Ausbildung: Akademie der Bildenden Künste München. Kriegsteilnehmer. Freikorps Werdenfels, Bund Oberland. Kampf für die Bewegung seit Januar 1923, Blutordensträger. Arbeit für die NS.-Presse. Das Bild »Die letzte Handgranate« ist im Besitze des Führers.

*

173
Albert Henrich, geb. 19. 6. 1899 in Düsseldorf. Ausbildung in Düsseldorf 1913–1923. Kriegsteilnehmer. Studienreisen nach Frankreich, Italien, Nordafrika. 1931 Träger des Albrecht-Dürer-Preises der Stadt Nürnberg. Das Bild »1917« befindet sich im Besitze des Führers.

*

174
Friedrich Ritschel, Leipzig, Radierer und Maler. Geb. am 9. April 1901 in Hochdobern in Nord-Deutsch-Böhmen. Ausbildung in München und Leipzig. Silbermedaille auf der Pariser Weltausstellung 1937. Staatspreis für Fresko-Entwurf »Der Aufruf« (Wehrwolf).

*

175



Abb. 273. Prof. Werner Peiner.

Prof. Werner Peiner, geb. 1897 in Düsseldorf.
Kriegsfreiwilliger. Leutnant und Adjutant.
Ausbildung an der Akademie Düsseldorf.
Ab 1931 in Kronenburg in der Eifel.
1933 Lehrer für monumentale Malerei an der Akademie in Düsseldorf.
1935 Leiter einer Landakademieklasse in Kronenburg.
Ab 1. 6. 1937 Leiter der »Hermann-Göring-Meisterschule für Malerei« in Kronenburg.

*

176
Otto Goebel, München. Geb. 1886 in Dormagen a. Rh. Studierte Medizin und Kunstgeschichte. Dann Gesang. Ab 1910 in München. Frontkämpfer. In der Absicht auszuwandern nach dem Kriege in Landwirtschaft und Handwerk tätig. Wieder als Sänger tätig auf Konzertreisen. Ab 1933 daneben auch Zeichnen und Malen, ab 1935 ausschließlich Maler. Erstes öffentliches Auftreten als Maler: Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst in München. (Siehe Bild »Waldweiher«.)

*

177
Karl Leipold, Störort an der Elbe und München, geb. 1864 in Düsseldorf. 1880 Lehrjahre in Düsseldorf und München. Zehn Jahre Seemann auf Segelschiffen. Ein Maler starker Romantik in Thema und Farbe.

*

178
Edward Harrison Compton, Feldafing am Starnberger See, geb. 11. 10. 1881 in F. als Sohn des aus England

stammenden Hochgebirgsmalers E. T. Compton. Erste Ausbildung im Atelier des Vaters. Weiterbildung durch eigenes genauestes Naturstudium. Studienreisen in den deutschen und Schweizer Alpen, in Norwegen, England, Holland, Spanien, Sizilien und in Brasilien. Compton ist als Landschafts- und Architekturmaler in seinen Ölbildern und besonders in seinen Aquarellen bekannt. Seine Gemälde sind das Ergebnis vieler sorgfältiger Einzelstudien vor der Natur.

*

179
Thomas Baumgartner, geb. 15. Juli 1892 in München, Lehrjahre bei einem Maler. Akademiebesuch 1911–1915. Verschiedene Auszeichnungen für Bildnisse. Ab 1918 in Griesbach i. Rottal in Niederbayern, ab 1932 in Dorf Kreuth b. Tegernsee. Das heutige Hauptthema des Künstlers ist das bayerische Bauerntum.

*

180
Prof. Adolf Wissel, Velber über Hannover, geb. 19. 4. 1894 in Velber, aus einem eingesessenen Bauerngeschlecht stammend. Ausbildung in Hannover und Kassel. Kriegsteilnehmer. Wissel wurde bekannt durch seine Bilder »Bauerngruppe« und »Jungbäuerinnen« im Haus der Deutschen Kunst, München 1937, die sich im Besitze von Reichsminister Darré bzw. Generalfeldmarschall Göring befinden. Das Bild »Bäuerin« wurde vom Führer angekauft. Wissel wurde am 30. Januar 1938 vom Führer zum Professor ernannt.

*

181

Abb. 274. Karl Diebitsch.

Karl Diebitsch, SS-Obersturmbannführer, München. Geb. 3. 1. 1899 in Hannover. Kriegsfreiwilliger. 1919 Gesellenprüfung als Dekorationsmaler, Ausbildung an der Münchener Akademie. 1919 bei der Einwohnerwehr in München (Panzerzug). 1920 mit Freikorps Oberland im Ruhrgebiet, 1921 beim Sturm auf den Annaberg verwundet, 1923 Sabotagearbeit im besetzten Rheinland. 1934 Kulturreferent im Persönlichen Stab des Reichsführers SS.

*

182

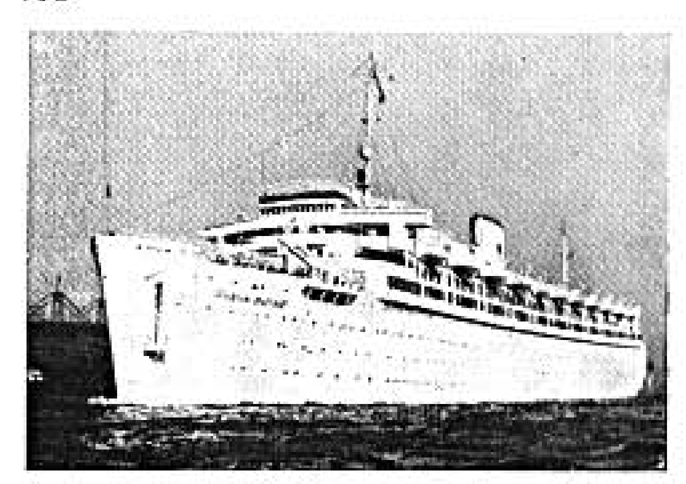


Abb. 275. KdF.-Dampfer »Wilhelm Gustloff«.

Zeittafel der abendländischen Kunst

Zeit	Stil	Süden: Griechenland	Süden: Italien	Norden: Deutschland	Norden: Frankreich Niederlande	Historische Ereignisse
500	ANTIKE	Aegina Athen Parthenon Myron				Perserkriege
		Praxiteles				
		Pergamon				
		Laokoon	Forum Romanum			Eroberung Griechenlds. durch Rom
0			Colosseum			
			Pantheon			
			Thermen	Porta Nigra Trier		
			Basiliken Rom			Mailänder Edikt 313
500	Frühchristlicher Übergangsstil	Sophienkirche Konstantinopel	Basiliken Ravenna			
				Wittislinger Goldschmuck		
	Romanik			Aachen		Krönung Karls d. Gr.
1000				Hildesheim		
				Speyer, Mainz, Worms, Bamberg } Romanische Dome	Paris Notre-Dame	
	Gotik			Uta von Naumburg Bamberger Reiter	Amiens	
	Renaissance		Giotto	Köln, Freiburg, Danzig, München } Gotische Dome	Reims	
			Botticelli Leonardo	Riemenschneider	van Eyck Memling	
1500			Michelangelo Raffael Tizian	Dürer, Altdorfer Grünewald, Holbein	Brueghel	Reformation
	Barock		Bernini		Rubens Rembrandt Versailles	30 jähr. Krieg
	Rokoko			Neumann, Fischer v. C., Schlüter } Kirchen u. Schlösser		
	Klassizismus			Friedr. Runge, Schinkel	David	Franz. Revolut.
	Stilwirrwarr			Richter, Schwind Menzel, Leibl, Thoma	Impressionism.	
1900	Entartung					Weltkrieg
	Neue dtsch. Kunst			München, Nürnberg		III. Reich

Schlagwortverzeichnis nach Künstlern und Ortsnamen

Schlagwortverzeichnis nach Künstlern und Ortsnamen

Bildernachweis

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Barer Straße 27. Abb. 82, 83, 84, 85, 98, 99, 105, 131, 243.

F. Bruckmann, München, Nymphenburger Straße 86. Abb. 138, 139, 140, 248. Abb. 143 (mit Genehmigung der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart).

Deutsche Arbeitsfront, Berlin W 50, Rankestraße 4. Abb. 196.

Deutscher Kunstverlag, Berlin W 8 – F. Bleininger, Allenstein. Abb. 147.

Deutscher Kunstverlag, Berlin W 8 – Werner Obigt, Berlin. Abb. 121.

Deutscher Kunstverlag, Berlin W 8 – Bruno Schroeter. Abb. 149.

Deutscher Kunstverlag, Berlin W 8 – Staatliche Bildstelle. Abb. 122, 250.

Prof. Zeno Diemer, Garmisch, stellte für Abb. 172 seine Zeichnung »Kreuzung der Reichsautobahn bei Schkeuditz« zur Verfügung.

von Dühren & Henschel, Werkstatt für Photographie, Berlin W 8, Mauerstr. 81. Abb. 186.

Hugo Erfurth, Köln, Domkloster 1. Abb. 259.

Generalinspektion für das deutsche Straßenwesen, Berlin W 8, Pariser Platz 3. Abb. 267.

Otto Goebel, München 22, Reitmorstraße 12. Abb. 190.

Kurt Grimm, Bildberichterstatter, Nürnberg S, Peter-Henlein-Str. 77. Abb. 164, 165, 166, 171, 264.

Erika Hanfstaengl, Roseliushaus, Bremen. Abb. 192.

Hansa Luftbild G. m. b. H., Berlin. Abb 163. Freigegeben lt. Verfügung RLM. vom 7. 7. 1936. Hansa Luftbild G. m. b. H., Berlin. Nr. 28 909.

Lichtbildwerkstatt Prof. Walter Hege, Weimar, Hindenburgstraße 64. Abb. 3.

Presse-Illustrationen Heinrich Hoffmann, München 13, Friedrichstraße 34. Abb. 150, 153, 154, 168, 169, 180, 261, 275.

Kurt Huhle, Bildberichterstatter, München 5, Erhardtstraße 29a. Abb. 272.

Jaeger & Goergen, Photokunstanstalt, München, Brienner Str. 53. Abb. 123, 124, 151, 155, 156, 157.

F. Kaufmann, Reproduktionsanstalt, München, Luisenstraße 27. Abb. 10.

Photo Köster, Lichterfelde, Potsdamer Str. 17. Abb. 167, 175.

Dr. T. Kroeber. Abb. 38. Das Bild stammt aus dem Werk »Deutsche Heiligtümer – Der Bamberger Reiter« von Dr. Hans Timotheus Kroeber, Eigenverlag, Düsseldorf, Uhlandstraße 10.

Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg. Abbildung 35.

Helmut Laux, Bildberichterstatter, Berlin-Charlottenburg 1, Königin-Luise-Str. 16. Abb. 270.

Erna Lendvai-Dircksen, Werkstatt für Bildnisphotographie, Charlottenburg, Hardenbergstraße 1. Abb. 174.

Franz Linkhorst, Berlin-Halensee. Abb. 271.

Nowak, Dresden-A. 21, Kipsdorfer Straße 157. Abb. 116.

Reichswaltung des NS.-Lehrerbundes Bayreuth. Abb. 178, 269.

Die Piperdrucke Verlags-G. m. b. H. München, Georgenstraße 15. Abb. 145. (Mit Genehmigung der Société du droit d'auteur Paris, Rue d'Athènes.) Angefertigt nach dem farbigen Piperdruck.

Robert Röhr, Magdeburg, Breiteweg 187. Abb. 266.

Frau Charlotte Rohrbach, Oberneuland bei Bremen, Oberneulander Landstraße 116. Abb. 161.

Scherl-Bilderdienst, Berlin SW 68. Abb. 262, 263.

Erika Schmauß, München 2 NW, Gabelsbergerstraße 31. Abb. 59, 179, 181, 183, 184, 185, 187, 188, 191, 193, 194, 195, 255 (12 Einzelbilder), 258.

Photo Schmölz, Köln, Untersachsenhausen 18. Abb. 158, 159, 160, 170, 189, 197.

Bildernachweis

Georg Schorer, Feldafing. Abb. 198, 201, 217, 229, 241, 244, 245, 252, 253, 254.

E. A. Seemann, Kunstverlag, Leipzig C 1, Hospitalstraße 11a. Abb. 69, 80, 128, 219, 232.

Dr. Fr. Springorum, München, Barer Str. 66. Abb. 173.

Institut für wissenschaftliche Projektion Dr. Franz Stoedtner, Berlin C 2, Kaiser-Wilhelm-Straße 55. (Die beigegebenen Ziffern sind die Stoedtnerschen Bestellnummern.) Abb. 1 (40 387), 2 (139 449), 4 (167 378), 5 (167 387), 6 (6271), 7 (23 591), 8 (12 748), 9 (5007), 11 (186 560), 12 (248), 13 (87 851), 14 (4426), 15 (122 716), 16 (48 836), 17 (487), 18 (74 481), 19 (12), 20 (192), 21 (1567), 22 (2661), 23 (188 536), 24 (197 821), 25 (48 549), 26 (35 565), 27 (41 917), 28 (27 431), 29 (10 745), 30 (949), 31 (177 241), 32 (2599), 33 (24 064), 34 (42 049), 36 (29 828), 37 (29 748), 39 (98 027), 40 (11 468), 41 (62 957), 42 (200 984), 43 (42 036 und 42 035), 44 (179 421), 45 (1767), 46 (177 392), 47 (24 228), 48 (177 338), 49 (143 779), 50 (28 263), 51 (199 428), 52 (23 884), 53 (169 512), 54 (23 703), 55 (16 662), 56 (31 682), 57 (157 637), 58 (130 872), 60 (12 515), 61 (9111), 62 (38 021), 63 (9566), 64 (15 144), 65 (14 169), 66 (2603), 67 (1742), 68 (4565), 70 (24 323), 71 (3582), 72 (3170), 73 (2991), 74 (3110), 75 (2274), 76 (8768), 77 (3781), 78 (15 017), 79 (14 472), 81 (27 711), 86 (4578), 87 (9316), 88 (9461), 89 (9445), 90 (3229), 91 (115 861), 92 (74 002), 93 (85 400), 94 (16 979), 95 (536), 96 (127 522), 97 (52 356), 100 (3699), 101 (20 373), 102 (14 933), 103 (21 421), 104 (8966), 106 (98 696), 107 (3358), 108 (174 922), 109 (198 549), 110 (175 020), 111 (23 037), 112 (102 704), 113 (10 784), 114 (152 306), 115 (110 716), 117 (8054), 118 (201 582), 119 (61 507), 120 (138 666), 125 (8156), 126 (189 541), 127 (18 065), 129 (26 117), 130 (33 621), 132 (47 564), 133 (3999), 134 (5554), 135 (5500), 136 (5633), 137 (27 643), 141 (11 874), 142 (14 413), 144 (9615), 146 (42 387) (mit Genehmigung der Fa. Rascher & Co., Zürich I, Limmatquai 50), 152 (199 491), 162 (40 027), 182 (193 840), 199 (62 983), 200 (6019), 202 (6585), 203 (133 804), 204 (87 698), 205 (47 336), 206 (52 452), 207 (12 600), 208 (197 607), 209 (2601), 210 (29 124), 211 (151 905), 212 (181 815), 213 (36 179), 214 (7872), 215 (131 163), 216 (82 164), 218 (22 712), 220 (86 001), 221 (9408), 222 (98 120), 223 (10 908), 224 (163 542), 225 (1596), 226 (25 672), 227 (8949), 228 (143 776), 230 (1595), 231 (10 555), 233 (23 775), 234 (41 940), 235 (196 587), 236 (163 993), 237 (42 076), 238 (9566), 239 (4012), 240 (11 490), 242 (31 656), 246 (28 676), 247 (14 441), 249 (14 449), 251 (33 734), 256 (185 760), 257 (182 983). Schlußvignette Seite 185 (8634).

Transozean G. m. b. H. Abb. 273.

Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge e. V., Berlin W 15, Kurfürstendamm 165/166. Abb. 177, 268.

Julius Wilke, Ingenieurwerkstatt für Industriephotographie, Charlottenburg 2, Schillerstraße 115. Abb. 176.

Fritz Witzig, München, Augustenstraße 16. Abb. 148.

Abgeschlossen im Februar 1939